

Extérieure

Revue

n°0 2025

Les pratiques créatives urbaines comme terrain commun



Extérieure

Revue

n°0 2025

Les pratiques créatives urbaines comme terrain commun

*L'ESTHÉTIQUE DE L'AÉROSOL : OUTIL RÉVOLUTIONNAIRE
OU RETOUR AUX SOURCES ?* (p. 2)

par Aurélien Harmignies

SPATIO-FÉMINISME : L'ESPACE, UNE QUESTION DE GENRE (p. 8)

Entretien avec Nephys Zwer

*CARTE BLANCHE ? UNE LIBERTÉ ARTISTIQUE SOUS
CONTRAINTES DANS LES COMMANDES PUBLIQUES
DE STREET ART* (p. 13)

par Anton Olive-Alvarez

PRATIQUES URBAINES SOUS SURVEILLANCE (p. 16)

*Entretien croisé entre Ann Messner
et Thomas Lasbouygues*

*LE CENTRE ARCANES
RECHERCHE, MÉMOIRE ET TRANSMISSION
D'UNE HISTOIRE COLLECTIVE* (p. 25)

par Nicolas Gzeley

*LA FÉDÉRATION DE L'ART URBAIN : ENTRE PROMOTION
DU SECTEUR ET BONNES PRATIQUES INSTITUTIONNELLES* (p. 30)

par Vincent Becquet

TÉMOIGNAGES CARNAVALESQUES (p. 34)

par un collectif d'anonymes

AUTEUR·ICES

Auteur touche à tout et collectionneur de bombes de peinture, **Aurélien Harmignies** accompagne les scènes graffiti du Nord depuis les années 1990. Sa pratique protéiforme construit une mémoire sensible des cultures urbaines à travers les objets, les gestes et les récits.

p. 2

Chercheuse franco-allemande, historienne de la culture, **Nephtys Zwer** travaille sur les inégalités de genre dans les différents espaces du quotidien. Ses recherches s'intéressent à la cartographie et aux systèmes de représentations graphiques.

p. 8

Sociologue, agrégé-préparateur en sciences sociales à l'ENS de Paris, **Anton Olive-Alvarez** explore les tensions entre création, institutionnalisation et gentrification. Ses recherches se focalisent sur la légitimation du *street art* et son usage stratégique dans les politiques de transformation urbaine.

p. 13

Artiste transdisciplinaire new-yorkaise depuis les années 1970, **Ann Messner** explore les tensions entre sphères privées et publiques. Sa pratique interroge les dynamiques existantes dans l'espace urbain et les rapports de pouvoir qui s'y déploient, à travers des performances, des installations et des actions collectives.

p. 16

Artiste visuel né dans les années 1980 en région parisienne, **Thomas Lasbouygues** s'intéresse aux récits, aux langages et aux outils de communication. Son travail mobilise des dispositifs médiatiques immersifs et ludiques qui plongent leur audience dans des univers oscillant entre réalité et fiction.

p. 16

Auteur, archiviste et commissaire d'exposition, **Nicolas Gzeley** documente la scène graffiti hexagonale depuis le début des années 1990. En 2022, il contribue à la fondation du centre Arcanes dont il est actuellement le président du conseil scientifique et artistique.

p. 25

Docteur en science politique, **Vincent Becquet** s'intéresse aux rapports de pouvoir et leurs effets sur la production artistique et les territoires. Ses recherches portent sur les processus d'institutionnalisation et la production de politiques publiques dans les milieux culturels et artistiques.

p. 30

Chaque année pour le Carnaval de La Plaine, des anonymes se réunissent masqué-es pour transformer l'espace urbain en terrain de jeu et de résistance festive. Ce collectif, joyeusement ingouvernable, défie le cadre de la manifestation autorisée pour déployer durant une journée interventions graphiques, performances acrobatiques et autres bricolages poétiques.

p. 34

ÉDITO

Si certaines créations urbaines s'imposent par leurs couleurs vives, leurs grandes dimensions ou leur présence répétée, d'autres plus discrètes, éphémères ou singulières peuplent la ville. À l'ombre des façades spectaculaires, dans les interstices du quotidien, des pratiques créatives activent des usages inattendus et redéfinissent nos manières d'habiter l'espace.

Aujourd'hui, l'art urbain bénéficie d'une reconnaissance croissante auprès du grand public qui repose largement sur des canons esthétiques, facilement adaptables à des logiques de programmation événementielle, de marketing territorial et de valorisation immobilière. Cette mise en lumière sélective se fait au détriment d'une pluralité de pratiques existantes qui font de la ville un espace d'invention collective, de confrontation des opinions et de réécriture des normes.

La revue Extérieure s'intéresse à toutes ces formes, entre image et usage, visibilité et accès, occupation et cohabitation. Elle rappelle que l'espace urbain n'est pas un décor à exploiter, mais un bien commun à cultiver ensemble, loin des logiques de captation marchande. Prospective et proactive, sa ligne éditoriale souhaite rendre visibles les processus de création, les formes d'organisation et les dynamiques contextuelles qui façonnent ces pratiques à échelle humaine.

Ce numéro zéro aborde les liens entre création plastique, industrie culturelle et gouvernance de la ville. Quatre articles, portés par des voix engagées, explorent les pratiques urbaines à travers les évolutions techniques, les logiques de fabrique et les cadres législatifs. Deux articles, élaborés comme des rubriques, donnent la parole aux artistes : l'une sous forme de conversation transgénérationnelle qui retrace l'évolution du regard porté sur la ville depuis le terrain ; l'autre à travers un récit collectif incarné qui plonge dans l'action et montre comment création, territoire et expérience sociale s'entrelacent. Enfin, un article propose un focus sur les activités de la Fédération de l'Art Urbain en valorisant une des initiatives entreprise par ses membres.

Entre observations, récits et frictions, ce numéro zéro trace les contours de pratiques qui engagent, habitent et transforment.

L'ESTHÉTIQUE DE L'AÉROSOL : OUTIL RÉVOLUTIONNAIRE OU RETOUR AUX SOURCES ?

Aurélien Harmignies

L'aérosol fêtera l'année prochaine son centenaire et cette invention de l'ingénieur chimiste Erik Rotheim est aujourd'hui un objet anodin du quotidien, du garage à la cuisine, de la salle de bains à l'usine, hommes et femmes pulvérisent, tout, tout le temps. Mais une déclinaison de cet outil garde une aura mystérieuse, sulfureuse : la bombe de peinture.

LA NAISSANCE D'UNE INDUSTRIE

En 1949, Ed Seymour, industriel du secteur, se fait souffler une idée par sa femme, et remplit un aérosol de peinture aluminium : la remise en peinture des radiateurs s'en trouve grandement facilitée. Ce qu'il n'a probablement pas prévu, c'est que cette décision va entraîner deux événements majeurs d'un point de vue culturel et social : une prise de parole dans l'espace public et une révolution dans l'esthétique artistique.

L'industrie met une dizaine d'années à proposer un aérosol fiable, les archives publicitaires montrent un vrai boom au tout début des années 1960. L'aérosol connaît un essor lié aux nouveaux modes de consommation, à l'émergence du *Do it yourself* : il faut personnaliser, mettre aux dernières modes, aux dernières couleurs. C'est un succès commercial ! Mobilier de jardin, vélos, volets, voitures, tout est « ripoliné » ou plutôt « krylonisé » — pour recouvrir à la peinture aérol de la marque Krylon, à l'instar de la fameuse marque de peinture Ripolin dont on trouvait des peintures murales publicitaires le long des routes nationales françaises à partir des années 1930.

Mais l'autre phénomène, qui ne figurait probablement pas dans les études marketing des marques qui se lancent dans ce produit, c'est l'accaparement

immédiat par les luttes sociales de cette bombe. Elle va leur permettre de gagner un temps énorme et une discrétion très utile. Là où l'utilisation du pot de peinture et d'un gros pinceau par les syndicats et activistes était fastidieux, risqué et salissant, ce condensé de peinture pressurisée offre une rapidité d'action et une visibilité inégalable, doublées d'un repli invisible.

L'exposition « Aérosol. Une histoire du graffiti en France. 1960–1985 » accrochée au Musée des Beaux-arts de Rennes durant l'été 2024, et qui est actuellement visible au Musée des Beaux-arts de Nancy (jusqu'au 31 août), retrace parfaitement la diversité des luttes et de ces nombreuses prises de parole au cours des années 1960 et 1970. Un livre éponyme retraçant cette histoire va d'ailleurs être édité fin 2025.

L'autre versant de cette révolution qui a largement pris le pas dans la forme comme sur le fond, sur l'utilisation politique de cet outil (stricto-sensu, le graffiti étant d'abord un geste politique), c'est le bouleversement esthétique des villes, et du champ artistique traditionnel qu'a engendré l'aérosol.

LES ORIGINES AMÉRICAINES

Le *name writing* apparaît simultanément à Los Angeles, *via* les gangs et leur guerre de territoire, à New York, dans une forme plus individuelle et sans limites géographiques, et sur le même principe à Philadelphie, au cours des années 1960 pour connaître une explosion à partir de 1968. Il conserve dans ses premières années les codes classiques de la typographie revendicative : lisibilité et répétition.

C'est à New York que ce mouvement du *writing* va devenir exponentiel, créer une nouvelle discipline, avec ses écoles, son vocabulaire formel et ses maîtres, puis se diffuser mondialement.

Le premier point à souligner, et souvent oublié, est l'âge des pratiquantes. La culture du *writing* dans

les années 1960 est une culture du « ghetto », d'adolescentes voire d'enfants, sans bagage ni formation artistique. L'empirisme est total, et tout est à créer.

Simple signature, le *single hit* est d'abord tracé au marqueur permanent, puis à la bombe avec un trait tremblotant. L'évolution se fait par le rajout de fioritures : contours des lettres d'une autre couleur, étoiles, flèches, guillemets, il faut redoubler de créativité pour être visible, car la compétition au sein de la métropole fait rage, et s'extraire de la masse devenue rapidement indigeste des signatures, demande innovations et prises de risques.

La maîtrise de cet outil, le *can control* est la faculté numéro un qui sépare les *kings* des *toys* dans la hiérarchie des pratiquantes. Le contrôle de l'aérosol, qui s'acquiert principalement par la pratique, réside dans l'absence de coulées de peinture et la précision des traits et dessins. Le nombre de couleurs et leur harmonie, ainsi que la taille grandissante des œuvres deviendront rapidement un facteur de différenciation au fur et à mesure de la propagation du savoir-faire. Si aujourd'hui le niveau de l'époque paraît bien « faible » comparativement aux réalisations actuelles, c'est pourtant vers cet état premier qu'une partie du mouvement lorgne pour retrouver de l'authenticité.

La très grande rapidité d'action de l'aérosol et la possibilité d'avoir dans un simple sac un grand nombre de teintes, sont aux antipodes du travail à la peinture à l'huile en atelier ou du ravalement de façade, fastidieux, requérant tous deux une préparation des supports et couleurs, ainsi qu'un nettoyage systématique des outils. Cela influe évidemment sur le geste, naturellement éruptif, sauvage, et sur le résultat de l'œuvre, dont le support est pour la première fois dans l'histoire de l'art *primo mobile* ! Le métro new-yorkais avec son *travelling* au foisonnement multicolore offre une esthétique inédite, celle d'un art en mouvement, qui vient au spectateur et le cueille au réveil sans s'annoncer.

Cependant, cette utilisation de l'outil aérosol est assez basique, on pourrait, en risquant cependant d'être anachronique, dire qu'elle bride les possibilités offertes. Il va falloir plusieurs années avant de voir une *writer* utiliser la bombe pour ce qu'elle offre de différent d'un point de vue plastique, s'opposer à ses contemporains et défricher des territoires inconnus.

UNE ESTHÉTIQUE INÉDITE

L'aérosol est le premier outil d'écriture sans contact avec le support. Cette absence entraîne certes une grande fluidité du geste, mais aussi un rapport physique au support très différent. Les appuis au sol, l'amplitude des gestes, l'effort musculaire digital et corporel sont autant de caractéristiques inédites dans l'histoire de cette pratique.

Une des principales sources d'inspiration des premières générations de *writers* réside dans les *strips* publiés dans les journaux quotidiens comme la série *Peanuts* (*Snoopy* ou *Charlie Brown* en français) et autres *comics* issus des franchises Marvel ou DC Comics, etc. Les lettrages sont eux basiques, parfois inspirés des pochettes de disques, de la publicité, mais la plupart des premiers *writers* se contentent de recopier des typographies existantes ou des lettrages de bandes dessinées, notamment leurs titres et les onomatopées.

Comme tous les mouvements de peinture, la chronologie précise de cette pratique est partiellement établie, mais l'intérêt culturel et universitaire croissant, couplé aux découvertes de fonds photographiques, à la récolte des témoignages et au travail de recoupement des informations par des passionnés, contribuent encore à préciser les dates, les jalons, les héritages. Le travail scientifique commence en réalité à peine.

Car si de nombreux *style masters* ont émergé des principaux *boroughs* de New-York, et que leur influence est connue *via* l'oralité et les publications spécialisées depuis quarante ans, l'écriture de cette culture se poursuit, afin d'affiner ses légendes.

Celui qui se saisit véritablement de l'outil pour ses caractéristiques propres se nomme Futura 2000. Le pseudonyme colle à ce qu'il va proposer, notamment avec un wagon qu'il peint en 1980, qui suffit à l'installer dans l'histoire : le *Break Train*. Mélangeant un grand nombre de couleurs dans un brouillard géant, ce *whole car* (wagon complet) propose un pur choc sensible. L'absence de lettres laisse les puristes bouche-bée et moqueurs, quelques éléments de vocabulaire comme les flèches ou le tag le raccrochent aux wagons, mais c'est un pavé dans une mare, déjà trop statique malgré la jeunesse du mouvement.

Un des innovateurs ayant précédé Futura 2000, Phase2, avait montré cette possibilité de chemins de traverse. Ce touche-à-tout, théoricien, avait com-



Vélocité, transparence et fusions, 2022, Lille (FR). Photographie : Aurélien Harmignies ; graffiti : Remon.

plexifié ses lettrages jusqu'à les rendre illisibles et inventer le terme *wild style*. Ce « style sauvage » représente parfaitement la motivation première du graffiti : transposer sur les métros et les murs toute l'énergie de la jeunesse du Bronx, d'Harlem et des quartiers pauvres de New York pour qui le rêve américain n'est qu'une fable.

Si des bribes de ce qui se passait à New York sortaient de la ville grâce à des reportages confidentiels et des expositions de niches, c'est en 1984, avec la sortie du livre *Subway Art* et la diffusion du film *Style Wars* sorti l'année précédente aux États-Unis, que la propagation de cette culture dans la société occidentale, chapitre de la déferlante hip-hop, va entraîner une contagion immédiate. Toute une jeunesse qui ne se retrouve pas dans les schémas proposés par la société capitaliste et la scène culturelle s'empare de cette nouvelle forme d'expression et se met à bomber. La ville ne sera plus jamais la même.

Le *cap*, cette buse qui se trouve sur le haut de l'aérosol, est un élément-clé qui détermine la singularité de la technique. Inventé pour diffuser de la manière la plus harmonieuse possible le liquide contenu, il faut l'adapter à la viscosité ou à l'usage de certaines formules. Ainsi, les *writers*, à la recherche d'une aide providentielle pour faire plus grand, plus vite, sont être amenés à chercher des solutions ailleurs que ce que l'industrie de la peinture leur offre. Car il faut aussi rappeler que le matériel des *writers* est volé pendant les trente premières années de cette culture, avant que n'émerge des marques spécialisées qui viennent satisfaire la demande.

L'enquête est toujours en cours pour savoir qui le premier eût l'idée de transférer le cap d'une bombe de mousse nettoyante pour four sur une bombe de peinture, permettant au trait de quadrupler de volume, et ainsi de remplir le wagon plus vite. Les recherches de Patrice Poch et Nicolas Gzeley pour l'exposition « Aérosol » ont mis à jour une photographie de 1969, particulièrement intéressante, d'Horace, un membre des Black Panthers français, et qui montre un « Révolution Culturelle à Harlem » au trait d'une épaisseur inconnue jusqu'à alors, même au sein du très important corpus photographique américain. On peut donc supposer que celui qui a bombé cette phrase avait changé le cap de son aérosol de peinture, par hasard ou peut-être précisément pour ce pouvoir.

THE ART OF GRAFFITI WRITING

Quand le graffiti devient un art au cours des années 1980, c'est le pouvoir inverse qui sera recherché, celui offrant précision et possibilité du détail. La vitesse de sortie de la peinture hors de l'aérosol est incomparable avec les techniques de peinture ou d'écriture traditionnelles. Une fois le doigt appuyé sur le cap, le doute n'est plus permis et il faut agir vite (voir Nug, *The concept is fuck you, yes you*, 2011). Les aérosols de l'époque n'étant pas destinés aux artistes, mais à une mise en peinture efficace d'une chaise de jardin ou d'un coffre à jouets, les volutes et autres ornements détaillés, le *can control*, autrement dit l'acquisition de la maîtrise de la bombe passe par une pratique sans relâche, les conseils des masters et la connaissance des caps, ainsi que des différentes marques, toutes avec leurs gammes de couleurs spécifiques, leurs temps de séchage, pouvoir couvrant, etc. Retourner sa bombe pour flirter avec l'obstruction de la tige est la technique alors la plus répandue, mais elle est contraignante, fatigante et biaise le ratio peinture-gaz, provoquant ainsi un gâchis de peinture non négligeable.

Il s'agit de dompter l'outil et de le pousser dans ses retranchements. Mode 2, immédiat roi de la bombe, opte pour le cap d'une bombe de teinture pour chaussures — une découverte attribuée à son partenaire Colt. Le cap qui change réellement la donne est celui des bombes de laque pour cheveux L'Oréal, le *skinny* originel, au débit lent et fin qui accorde à son détenteur la possibilité de dessiner les détails les plus infimes. Les versants illégaux (rues et trains) et légaux (commandes publiques et expositions) se multiplient au cours de cette décennie et l'esthétique aérosol inonde toutes les villes d'Europe.

Les vingt premières années du graffiti en Europe voient un grand nombre de chapelles s'ériger et une multitude de style cohabiter. Les caractéristiques originelles du graffiti américain sont invisibilisées, faisant perdre peu à peu le côté brut et l'impact esthétique et visuel de l'outil. Ce qui est réalisé par les *writers* européens tend à se rapprocher de la bande dessinée, de la publicité, du travail des peintres en lettres, puis du graphisme. Tous ces styles s'auto-alimentent dans une redite indigeste, constante, stagnante, régressive sans être récréative.



Flares [évasements], 2022, Lille (FR).
Photographie : Aurélien Harmignies ; graffiti : Remon.

L'arrivée sur le marché d'une bombe spécifiquement destinée aux *writers*, en 1994, la Montana Hardcore, change la donne. Réunissant toutes les caractéristiques recherchées par ces derniers, elle commence à réouvrir le champ des possibles. Une vraie industrie du graffiti se met en place, sur les bases du réseau *underground* existant déjà. Les bombes et les caps, les marqueurs et les encres deviennent disponibles en continu et à des prix accessibles.

Le graffiti explose à nouveau au tournant de l'an 2000, celui rêvé par Futura, tant en termes de nombre de pratiquantes que d'écoles, en quantité et en qualité.

Dans cette ère pré-Internet, où les circuits de diffusion de la culture sont bien établis, mais restent *underground*, des individualités ou *crews* (équipes) cherchent, testent, et se retrouvent souvent en opposition formelle, jusqu'à en venir aux mains, avec les autres pratiquantes dans les années 1990 et 2000. Le graffiti étant une culture viriliste, compétitive, trop s'éloigner du sérail est une prise de risque à tous les niveaux.

Il faut attendre les années 2010 pour que les possibilités offertes par l'aérosol, à savoir brouillard de pulvérisation, coulures, transparence des bombes de moindre qualité, trait chancelant, soient plus am-

plement « déhontifiés », et mises à l'honneur grâce à quelques sentinelles, citées plus haut, et à de nouveaux venus intrépides tels que le *crew* PAL à Paris. Des ponts sont établis entre Berlin, qui dispose d'une scène avant-gardiste importante, menée par Clint 176, le *crew* Diamonds, de Daniel Tagno et bien d'autres, et Paris notamment *via* la comète Saeio.

La globalisation de la pratique joue aussi dans ce débridage avec le développement des réseaux sociaux et des voyages *low cost*. Alors que l'on pensait le graffiti mourant, il revit à travers la conquête de nouveaux territoires et le développement de nouvelles pratiques, comme la peinture en rappel, amenant de nouveaux codes et identités visuelles.

UNE ESTHÉTIQUE VANDALE : LE TAG

L'historiographie et l'iconographie du graffiti repose principalement sur le « graff » en tant que pièce, mais il est une pratique qui a peut-être bien plus transformée l'esthétique des villes, de manière brutale et vandale, c'est le tag. Loin de récolter les lauriers du monde de l'art, le tag a pourtant toujours été la porte d'entrée dans ce monde du *writing* — le sens du mot désignant plus l'inscription de la signature que la composition colorée, comme un décorum. Si les flancs du métro de New York — les fameux panels — étaient la partie émergée de l'iceberg, les *insides* étaient tout aussi impressionnants avec leur propre esthétique ou plutôt une esthétique très *dirty*. L'opacité des encres utilisées, la superposition des couches, l'omniprésence des signatures dans les moindres recoins du wagon, le tout entraînant une illisibilité totale et un sentiment d'oppression visuelle.

Les marqueurs du commerce étant bien souvent trop petits pour cette discipline dans la discipline, le système D était roi, et les déodorants auxquels étaient adjointes des mousses découpées dans des éponges de tableau noir faisaient partie de l'attirail indispensable du *inside bombing*. La scène française contribue d'ailleurs à cette esthétique spécifique grâce à un produit assez anodin, l'applicateur à cirage. Privilégié pour sa grosse mousse ronde, celui-ci, bientôt renommé Baranne du nom du leader du marché, reste une spécificité des métros de la RATP pendant une dizaine d'années, avant de se diffuser plus largement *via* les échanges humains et matériels des premiers réseaux, aux côtés des encres et teintures pour cuir de chaque pays.

OUVERTURES ET RÉCUPÉRATION

La fin de l'hégémonie du hip-hop sur le monde du graffiti a beaucoup aidé aux prises de liberté. Le web avec ses innombrables forums ou blogs a encouragé les rencontres entre pratiquantes avec des goûts musicaux variés, issues de classes sociales différentes, des centres et des périphéries, de pays différents, des parcours de vie ou d'études multiples. Il serait illusoire de vouloir aborder dans ce court article les centaines d'esthétiques développées depuis les débuts du graffiti, néanmoins les quelques exemples cités au fil de ces lignes peuvent être complétés pour les plus curieuses.

La pratique de l'aérosol a été profondément réoxygénée par l'apport de la rayure dans les années 1990, puis du rouleau dans les années 2000 en tant qu'outil principal ou secondaire, avec l'usage de la perche. L'extincteur, des pulvérisateurs de jardin, des craies de marquage — outil historique des *hoboes* — et par

l'acide fluorhydrique sont venus compléter l'attirail ces vingt dernières années. Des personnalités incontournables comme le parisien Azyle et l'allemand Chintz — ou plus récemment l'espagnol Raul Siete ou encore Juzeppe Qebab — ont utilisé tout ce que l'industrie chimique propose comme médiums pour écrire ou peindre et amener le graffiti ailleurs. D'autres en France comme L'Outsider, Camille Gendron, Eliote ou Hams exploitent l'expressivité abstraite de l'aérosol. Tandis que de nouveaux « bricoleurs » expérimentent des nouvelles formes de *caps*, pression et diffusion, pour décupler les possibilités : de la culture *DIY* de l'aiguille plantée dans la buse dans les années 1980 à la distribution internationale récente du 81cap, ce renouveau promet assurément l'émergence de surprenantes esthétiques dans un futur proche.



Points de contact : coulures, 2025, Lille (FR). Photographie : Aurélien Harmignies ; graffiti : Stade.

SPATIO-FÉMINISME : L'ESPACE, UNE QUESTION DE GENRE

ENTRETIEN AVEC NEPHTHYS ZWER

Revue Extérieure

Quelle est votre définition de la cartographie et de la contre-cartographie ?

Nephtys Zwer

J'adopte la définition la plus large possible, formulée par l'historien de la cartographie Brian Harley : « Une carte est une représentation graphique du milieu. » Dans les années 1990, quand a été initiée la grande « déconstruction des cartes », les historien·nes ont décidé d'intégrer à leur corpus des œuvres n'obéissant pas aux définitions classiques — c'est-à-dire occidentales — de ce qu'était une carte. Un artefact de l'art pariétal montrant, par exemple, un dromadaire vu de côté, mais dans un enclos en vue zénithale pouvait ainsi se voir qualifié de carte, tout du moins méritait d'être considéré comme une représentation spatiale digne d'intérêt. Il en est ainsi des productions des cultures ayant une acception non euclidienne, non métrique de l'espace, telle qu'elle s'exprime, par exemple, dans les songlines aborigènes, ces chants narrant les voyages des ancêtres mythiques à travers le paysage australien. Cette définition nous permet d'y inclure également les contre-cartes, souvent « hors normes », car elles rompent avec les conventions.

Tout d'abord, nul besoin d'être cartographe de métier pour les réaliser. Ceci explique que leurs formes n'obéissent pas aux normes de la cartographie et s'éloignent aussi du design liché et uniforme auquel nous habitue le graphisme d'information. Mais c'est surtout l'objet de la carte qui est dissident : elle spatialise des informations que l'on ne trouve généralement pas sur les cartes « officielles », qui témoignent d'injustices, de crimes sociaux, d'anomalies ou de corrélations problématiques entre des phénomènes, comme les évictions des populations pauvres des centres-villes historiques et la location touristique saisonnière. À leur base, il y a souvent des témoignages de première main : ce sont les personnes premières concernées qui sont le plus habilitées à formuler un propos fondé. Ce peuvent être les sans-voix, les subalternes, comme les personnes habitant des quartiers informels ignorés des plans des villes, qui vont se cartographier elles-mêmes. En cela les contre-cartes peuvent aussi montrer l'expérience empirique des gens, le perçu, le vécu, le ressenti, les émotions, etc. La dimension subjective de l'information se transforme ici en atout.

Prendre cet outil aux groupes dominants qui l'ont réservé à leur usage exclusif en raison de son extraordinaire pouvoir performatif (car qui maîtrise la carte, maîtrise le monde !) et le remettre entre les mains de la société civile, c'est un peu revenir à ce que la carte est à la base : un support de communication, un outil du quotidien qui doit pouvoir exprimer toutes les appréciations et situations, un langage à disposition de toutes et de tous. C'est d'ailleurs cette démocratisation que souhaitait Jacques Bertin, le « père » de la standardisation de la sémiologie graphique : un jour, tout le monde ferait des cartes...

Quelles réflexions, expériences vous ont amenée vers ces disciplines ?

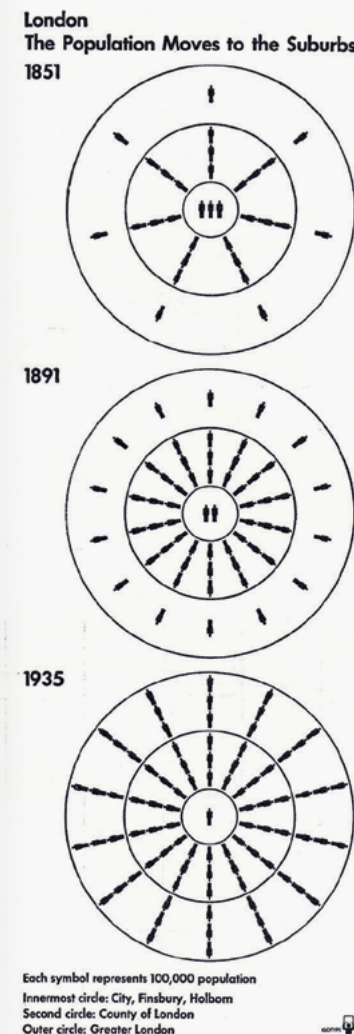
NZ C'est la démarche politique qui sous-tend la contre-cartographie qui m'intéresse et qui m'a menée de l'Isotype à la cartographie. Ma thèse portait sur les idées et concepts politiques et économiques de l'entre-deux-guerres. J'ai travaillé sur la notion d'ingénierie sociale développée par le philosophe et économiste Otto Neurath (1882–1945), qui voulait que la société civile prenne en main le pilotage de la cité, qu'elle joue un rôle prescriptif dans les décisions politiques. Pour cela, il fallait que son avis soit éclairé. Avec Marie (Reidemeister) Neurath (1898–1986), il a donc développé un système de représentation graphique de données statistiques, l'Isotype (International System of TYpographic Education), accessible à tout le monde. C'est un langage simple, fait de pictogrammes qui représentent des données quantitatives qui sinon seraient rébarbatives. Tout comme la contre-cartographie, l'Isotype est un outil d'*empowerment* : mieux informée de la marche du monde, une personne est plus à même de défendre ses droits socio-économiques. Étant donné que l'activité humaine se déploie dans l'espace, beaucoup de planches Isotype sont aussi des cartes. Et ce sont des contre-cartes. Aujourd'hui, les contre-cartographes revendiquent d'ailleurs volontiers une filiation symbolique avec l'Isotype.

J'adopte le terme de « contre-cartographie » en référence à la sociologue Nancy Peluso qui a forgé celui de *counter-mapping* en 1995. Mais les dénominations de cartographie « radicale » ou « critique » me conviennent également. Historiquement la géographie critique états-unienne s'est dédoublée avec une « branche » radicale à partir des années 1970, qui était plutôt d'obédience marxiste. Elle est associée aux noms des géographes William Bunge, David Harvey et Richard Peet, ainsi qu'au Détroit Geographical and Expedition Institute dirigé par la jeune activiste Gwendolyn Warren et à la revue de géographie radicale *Antipode*. Pour moi, la notion de « radicalité » désigne une approche sociale critique qui va à la racine des choses, ce que je tente dans toutes mes entreprises.

Cependant, il me semble judicieux d'appréhender le phénomène par toutes ses formes d'expression qui n'ont pas forcément fait école. Je pense à des cartographies occasionnelles ou aux cartographies autochtones, en Amérique latine notamment, dont nous n'avons que peu de traces. On constate à présent une volonté de labélisation qui marque la nouvelle préoccupation de la recherche universitaire pour un phénomène (plutôt qu'une « discipline ») qu'il faudrait apprivoiser. Je préfère être prudente : une domestication taxonomique risque de vous faire croire que vous feriez de la contre-cartographie parce que vos productions obéiraient aux critères définis. Or une contre-carte isolée, qui ne s'inscrit pas dans une lutte sociale, qui ne correspond qu'à un positionnement de principe, manque son objectif.

Quels résultats vous ont amenée à inventer le terme de spatio-féminisme ?

NZ Mes recherches sur l'épistémologie de la cartographie m'ont permis de cerner et d'expliquer le discours performatif de la carte, cet outil, cet instrument, cette arme de la colonisation et de la domination masculine. Il n'y avait rien d'étonnant à ce que la connaissance géographique, dans ce contexte, ne développe pas d'approche critique et ne questionne jamais les conditions de sa construction. À l'inverse, la contre-cartographie le fait et, au fil de mes recherches, j'ai très vite réalisé qu'elle mobilisait les épistémologies féministes. C'était comme si toutes les théories critiques féministes développées depuis les années 1970 étaient mises en œuvre implicitement et j'ai voulu expliciter cela avec mon dernier livre. Prenez les théories de Donna Haraway :





l'omniscience masculine se retrouve dans la vue zénithale de la carte : par un «tour de passe-passe divin», l'homme voit le monde en entier, avec «l'œil de Dieu». Les contre-cartographies s'interdisent cette prétention et cette légitimation par la science et la technique. Prenez la notion d'«objectivité forte» développée par Sandra Harding : elle montre qu'assumer la subjectivité de ses productions scientifiques renforce plutôt leur valeur heuristique. Et selon la «théorie du point de vue» de Nancy Hartsock, les premières concernées sont seules à même de parler en connaissance de cause de leur expérience. Les contre-cartographies intègrent (ou plutôt : cherchent généralement à intégrer, ne soyons pas trop naïves) ces approches épistémologiques.

Nous avons donc affaire aux biais habituels de la construction de la connaissance, dénoncés par les penseuses féministes depuis si longtemps. Le phénomène contre-cartographique est certainement le moment de les questionner dans toutes les disciplines de la géographie. Mais j'ai aussi voulu écrire un manifeste : c'est notre rapport à l'espace qui se trouve questionné par la contre-cartographie. Cet espace que nous pratiquons au quotidien, l'espace conçu, perçu et vécu, nous oublions de l'analyser et de nous demander pourquoi nous pensons et agissons différemment à son propos selon que nous sommes socialisé-es en tant que femme ou en tant qu'homme. Lors de chaque atelier, je constate l'impensé et la non prise en compte de la dimension spatiale de nos vies.

**Est ce que dans vos travaux, les graffitis dans l'espace public sont éprouvés?
Par le prisme des femmes? Et du spatio-féminisme?**

NZ Il me semble que les approches critiques féministes, quand on les applique aux pratiques et représentations spatiales, gagnent avec le spatio-féminisme un outil de mise en œuvre très utile. Cela constitue clairement un champ à développer. Les graffitis et le *street art* sont un excellent exemple d'un discours dissident porté dans l'espace public, là où l'expression est plutôt policée. Henri Lefebvre a forgé la notion de «droit à la ville», la possibilité de jouir vraiment de son milieu et les inscriptions rebelles correspondent à un *reclaim the streets*, à une réappropriation de l'espace confisqué et ce, par le truchement de l'art.



Atelier de cartographie collective, 2024, Besançon (FR). Lors d'un atelier sur le spatio-féminisme, ce groupe dresse la carte sensible du quotidien d'une personne queer. Photographie : Nephys Zwer.

Est. Sur les façades des maisons, face aux remparts de la Vielle ville, un collectif d'artistes a déployé des yeux gigantesques qui vous regardent et rappellent les évictions dont est victime la population palestinienne. Autant qu'une désobéissance civile (ce que ce geste était à l'origine) le *street art* est une façon de se réapproprier l'espace public : s'y inscrire pour porter un message, là où il est difficile de l'empêcher. La contre-cartographie fait exactement cela.

Les graffitis dans l'espace public au sujet des femmes ou du féminisme réalisés par des femmes ont-ils un impact positif?

NZ Les femmes, c'est-à-dire la moitié subalternisée de l'humanité, savent transformer l'espace public en support de leurs messages de subversion. Les colleuses le font de manière politique, les Femen utilisent d'ailleurs leur propre corps comme support mobile et bien pratique. Les graffeuses le font par le moyen de l'art, la contre-cartographie en mettant en image ce bain visuel qui est le nôtre et qui

est tout à fait genré et genrant. Nous devons apprendre à décoder, à interpréter cette culture visuelle et informationnelle dans laquelle nous sommes immergé-es au quotidien depuis la naissance. De simples explorations urbaines, par exemple, permettent de décrypter les signes du phallocentrisme ambiant dans les odonymes, les enseignes, la statuaire, la publicité, etc. et de réaliser que des milliers d'injonctions discrètes et omniprésentes nous poussent à performer nous-mêmes notre genre. Pratiquer le spatio-féminisme, c'est tout simplement lire et analyser nos pratiques genrées de l'espace.

Il s'agit alors de s'inscrire symboliquement dans l'espace, ce que font des artistes comme Miss.Tic ou Shamsia Hassani quand elles font parler les murs. C'est une façon de se déclarer, d'être présente, de se rappeler à l'opinion publique, c'est-à-dire de se faire exister, et cela en portant un message fort pour chercher à faire évoluer les mentalités. C'est aussi une façon d'éviter la confrontation directe, les forces en présence étant trop disproportionnées. Le patriarcat est un dispositif qui assure de tels privilèges à un groupe au détriment d'un autre (avec, bien sûr, des traitements inégaux à l'intérieur même des groupes, ce que met en lumière l'approche intersectionnelle) que les hommes ne pourront jamais l'abandonner par le seul argument de la raison ou de la législation.

Surtout parce que ce dispositif est universel et établi depuis des temps immémoriaux. L'art est une façon efficace de grignoter les certitudes, de faire naître le doute dans les représentations stéréotypées sexistes. La poésie est bonne pour le cerveau, rappelait Miss.Tic.

Dans vos travaux, vous listez quelques exemples de mode opératoire à mener pour améliorer le quotidien des femmes dans l'espace public, pouvez-vous nous en citer quelques uns?

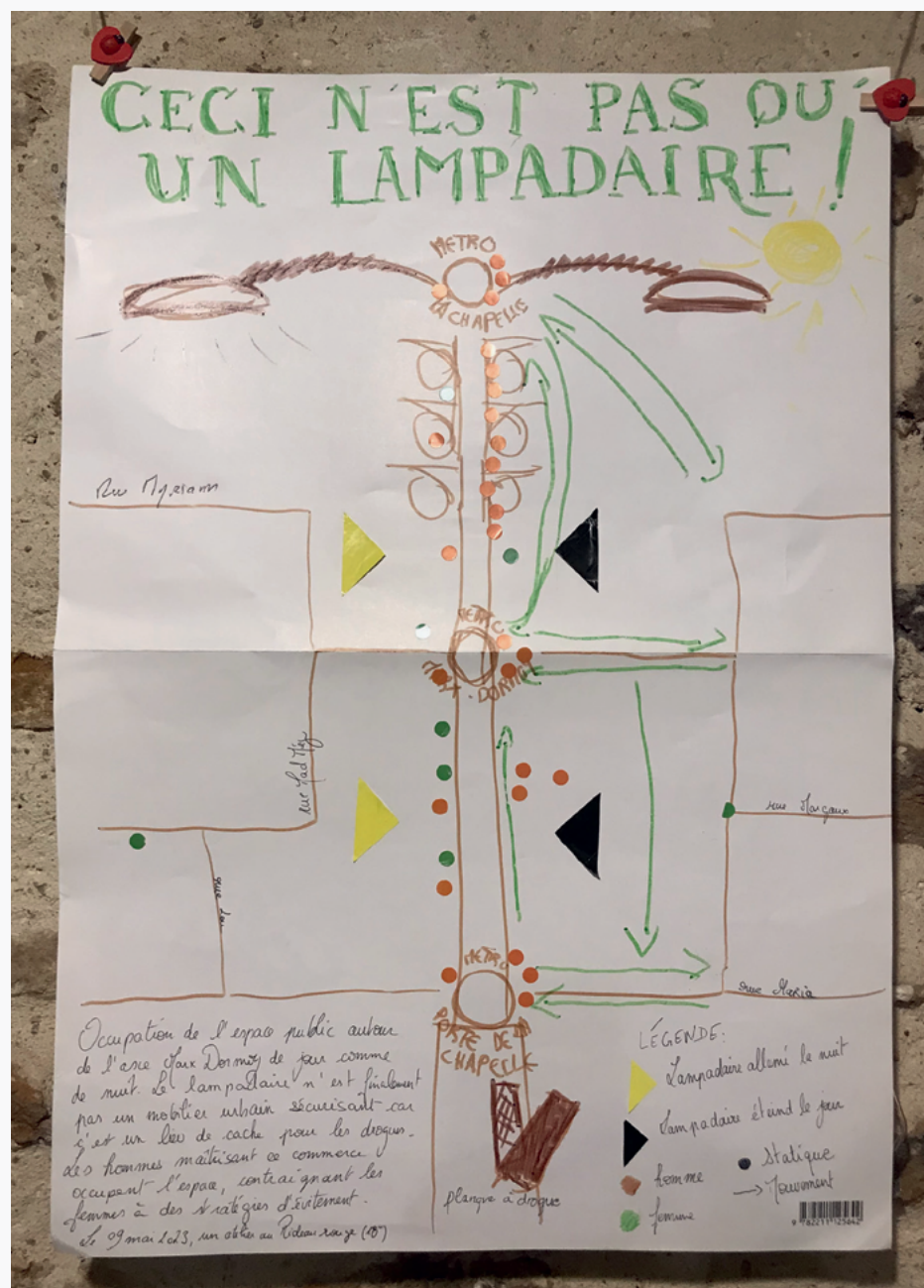
NZ J'en appelle plutôt à une prise de conscience. Aménager la rue pour que les femmes se sentent en sécurité est indispensable (bien qu'un groupe lors d'un atelier ait témoigné de l'inutilité de l'éclairage des rues là où des trafiquants de drogue cachent leur marchandise dans les pieds des lampadaires...). Il faut des trottoirs praticables avec une poussette (comment prendre le métro à Paris avec de jeunes enfants?), des bancs pour socialiser (les femmes, toujours majoritairement en charge du *care*, sont celles qui pratiquent la ville en journée), des lieux où l'on se sente en sécurité. Il faut que l'information sur les infrastructures utiles aux personnes en charge des autres devienne prioritaire (où sont les tables à langer?) et pour cela recueillir la parole des premières concernées.



Graffitis dans le quartier historique d'Exarchéia, 2024, Athènes (GR). Photographie : Nephys Zwer.

Il faut abandonner la culture de l'urbanisme fonctionnel, qui séquence artificiellement les activités et dont l'effet collatéral a favorisé l'émergence du discours sécuritaire. Il faut que les budgets des aménagements urbains ne soient plus consacrés aux seuls besoins des hommes (c'est le cas des terrains tout-sport par exemple).

Mais s'attaquer uniquement aux effets du patriarcat sur nos vies et nos pratiques spatiales revient à s'en accommoder. Il faut, aussi et surtout, réfléchir aux origines de ces problèmes, donc être radicale, réviser notamment la façon dont nous construisons la connaissance, car c'est elle qui produit la culture sexiste et inégalitaire qui commande les décisions d'aménagement et la législation qui conditionnent nos vies. *C'est ici qu'il s'agit d'être radicale, en amont, à la source du problème.*



Atelier de cartographie collective, 2024, Paris (FR). Un groupe de femmes démontre que l'éclairage des rues ne suffit pas à les « sécuriser » : dans leur quartier de la Chapelle, elles évitent la lumière des lampadaires pour ne pas croiser les dealers. Photographie : Nephtys Zwer.

CARTE BLANCHE ? UNE LIBERTÉ ARTISTIQUE SOUS CONTRAINTES DANS LES COMMANDES PUBLIQUES DE STREET ART

Anton Olive-Alvarez

Le *street art* s'institutionnalise. Depuis dix ans, les pouvoirs publics, notamment locaux, investissent de manière croissante dans son financement et sa promotion : festivals, parcours et murs à programmation fleurissent partout en France avec la bénédiction des municipalités. Différents travaux de recherche — comme par exemple ceux de Julie Vaslin — ont documenté cette transformation du regard sur le *street art* dans les institutions publiques, et le renversement du paradigme de gestion qui l'accompagne : passant de la répression à la valorisation.

La question des effets de cette prise en charge publique sur la production esthétique du *street art* demeure cependant peu explorée. En sociologie, le financement public d'une pratique artistique est volontiers associé à l'autonomie esthétique. Dans de nombreux domaines, l'État joue en effet un rôle protecteur vis-à-vis des logiques marchandes, et permet l'émergence ou le maintien d'une création (relativement) libre, en assurant aux artistes des revenus qui ne dépendent pas entièrement du succès commercial de leur travail.

Pour ce qui est du *street art*, toutefois, le rôle de ce financement public est moins clair. Les dispositifs de commandes municipales sont en effet souvent porteurs de cahiers des charges explicites ou non, qui tracent les frontières des sujets représentables et des manières légitimes d'opérer cette représentation. Peut dès lors exister, dans le monde du *street art*, une tendance à considérer ces projets publics —

largement regroupés sous le terme de « commandes publiques » — avec une certaine distance (voire un certain mépris). Portés par des décideurs parfois peu connaisseurs du *street art*, et souvent avec des objectifs affichés de promotion urbaine, ayant tendance à réduire l'intervention artistique à un outil de marketing territorial, ils peuvent être considérés comme des dispositifs standardisés où l'on attend des artistes qu'ils et elles exécutent une recette picturale et sortent le moins possible des sentiers battus.

En passant de l'autre côté du miroir et en s'intéressant aux conditions de production de ces projets, on se rend cependant compte que la pression à la standardisation est souvent autant ressentie par les porteurs de projets publics que par les artistes.

ESTHÉTIQUE ET MARKETING TERRITORIAL

Dans le cadre d'une recherche doctorale portant sur l'institutionnalisation du *street art*, je me suis intéressé au projet Boulevard Paris 13, célèbre parcours du 13^e arrondissement parisien, que je considérais comme l'exemple le plus caractéristique de ce *street art* institutionnel à l'esthétique standardisée. En interrogeant certains responsables de ce parcours à la mairie d'arrondissement, je m'aperçois toutefois que le projet repose sur un dispositif de carte blanche. Les artistes, proposés par la galerie Itinérance, partenaire du projet, ne se voient en effet confier aucun cahier des charges direct. Cette carte blanche interroge, car elle est un graal artistique qui n'existe normalement que dans les dispositifs les plus ouverts à l'innovation esthétique.

Comment peut-il ainsi exister conjointement une liberté totale accordée aux artistes, et un haut degré effectif de standardisation de leurs productions finales?

Lors d'un entretien avec Dominique, membre des services culturels de la mairie d'arrondissement, la discussion aborde ce point à partir de l'exemple d'une des fresques du parcours :

« La sélection des artistes, en général, c'est à la discrétion de la galerie, qui décide de donner cette possibilité-là à un artiste qui a ensuite carte blanche pour réaliser une œuvre. Bon, parfois il y a des polémiques... Y a cette Madone qui avait autour du cou une ribambelle de petites têtes de mort [rires], ce dont on ne se rend pas forcément compte du premier coup, mais du coup ceux qui regardaient ça de près, notamment ceux qui habitent dans le coin, qui voient tous les jours cette fresque... c'est vrai que ça suscite parfois des réactions de leur part. Moi, je reçois des courriers de riverains qui disent : "Mais quand même, c'est assez terrifiant d'avoir sous les yeux une tête de mort toute la journée..." »

— Donc c'est vous qui êtes le service après-vente, ensuite ?

— Ben c'est ça qui est génial [rires], c'est que franchement, c'est pas à Itinérance qu'on écrit. Parce qu'après, effectivement, les gens se disent que c'est à la mairie de leur répondre. Mais comme moi, je suis pas du tout décisionnaire sur ce sujet, je défends le choix de la liberté de création, etc. Bon, après y a rien de dramatique, mais c'est vrai que c'est intéressant de voir que les gens réagissent quand même négativement dans certains cas... Et le maire, quand il est saisi, a plutôt tendance à dire : c'est la liberté de création, voilà... »

Deux éléments me paraissent ressortir de cet échange. Tout d'abord, il permet de rendre compte de l'intensité des contraintes que les projets de cette nature cumulent. Lorsqu'on regarde la fresque d'Inti, il est difficile même en plissant les yeux, de distinguer les fameuses têtes de mort ayant suscité l'opprobre d'une partie des habitantes. Elles ont pourtant débouché sur les réactions évoquées par Dominique. Ce que cet exemple montre ainsi, c'est la manière dont les projets municipaux de *street art* sont traversés par des tensions qui découlent de leurs modalités mêmes de structuration. Le terme qui illustre bien ces tensions est celui de « riverain-es ». Considérer les récepteurs d'un projet artistique comme des riveraines (plutôt que comme des publics, par exemple) témoigne en effet du cadrage du projet : cette catégorie englobante,

très dépolitisée, caractérise les individus par leur fréquentation commune du lieu, et non par leur rapport aux fresques. Se traduit ainsi le discours sous-jacent à la production du projet, marqué par la volonté de revaloriser l'image du quartier et de faire émerger l'arrondissement comme une destination touristique. Dans ce cadre, le rôle des fresques est avant tout celui d'une modification de l'ambiance visuelle des lieux, et la réussite ou non de cet objectif se mesure à la satisfaction générale exprimée par les personnes qui le fréquentent — satisfaction qui s'exprime non pas par des considérations esthétiques sur la nature des fresques réalisées, mais sur le plus ou moins grand agrément associé à la vision de tel ou tel sujet représenté. Il ne s'agit évidemment pas ici de critiquer les goûts et les envies des habitantes du 13^e arrondissement, qui ont le droit le plus absolu de ne pas apprécier le fait de voir des têtes de mort sur le mur de leur immeuble, quand bien même ces têtes de mort représenteraient une infime partie de la taille de la fresque. Il s'agit plutôt de souligner que les œuvres d'art étant par essence les supports d'une irréductible pluralité d'appréciations, l'évaluation du succès d'un projet à l'aune de l'absence de réactions négatives qu'il suscite conduit nécessairement à une réduction drastique des possibilités artistiques, et à une conformation avec ce qui existe déjà. Au-delà de l'imposition d'une volonté de standardisation formelle par les porteurs du projet, c'est ainsi dans la construction même de ce dernier que réside une poussée à la recherche du consensus.

CARTE BLANCHE SOUS CONDITIONS

Le mécanisme de carte blanche est, dans ce cadre, assez paradoxal, et les entretiens avec les artistes montrent que, même s'il existe formellement, il n'empêche pas une conformation esthétique à ce que l'on sait être attendu (et surtout à ce que l'on sait être non désiré).

Pour autant, si l'on suit la lecture de l'échange, on voit qu'en l'occurrence, malgré les critiques exercées par les « riverain-es », aucune intervention n'a été réalisée sur la fresque, et que les têtes de mort sont toujours présentes. Dominique souligne ainsi comment la logique de liberté de création a ici prévalu.

Si cette polémique a malgré tout pu avoir des effets ultérieurs comme opérateur d'une plus grande autodiscipline collective, il n'empêche que la conception du projet comme d'une réalisation au service du cadre de vie du quartier s'est ici heurtée à celle des fresques comme œuvres d'art.

Le profil social et professionnel des membres des services culturels de la mairie a d'ailleurs toutes les

chances de les disposer à cette valorisation de l'autonomie artistique. Porteurs d'une expérience d'administration publique de la culture qui dépasse le cadre du *street art*, et souvent titulaires de formations en médiation culturelle, ils et elles sont vraisemblablement effectivement convaincu-es de l'importance de la liberté créatrice dans la production de la culture. Un autre extrait de l'entretien avec Dominique permet de nous en convaincre. C'est cette fois-ci une autre fresque qui est évoquée, celle-ci ayant été effacée en une journée sous la pression du commissariat.

« On n'a pas de grandes fresques révolutionnaires, politiques, dans l'arrondissement. Après, c'est pas la période, tout ça... Mais c'est vrai que c'est cette dimension que j'aime mieux dans le *street art* tel que j'ai pu le voir dans d'autres villes du monde. Une fois, il y avait eu une fresque qui avait été réalisée par une association d'arrondissement, à la Poterne des Peupliers. Ils avaient fait une fresque où l'on voyait — alors ça devait être au moment des Gilets jaunes — un CRS qui tenait un flingue, je pense, et qui pointait son arme vers des manifestants. Et... donc il y a eu des protestations très véhémentes du commissariat, et la mairie a exigé que ce soit très rapidement recouvert. Et bon, honnêtement, moi j'avais vu le truc... je pense qu'on aurait pu laisser cette fresque [rires]... »

Dans ce second cas, la défense de la liberté artistique n'est pas suffisante pour garantir la pérennité de la fresque. Il est intéressant de noter que ce n'est pas le commissariat lui-même qui a fait effacer la fresque (il n'en dispose pas du pouvoir), mais bien la mairie qui l'a fait sous la pression suscitée par l'institution policière. On retrouve finalement à l'œuvre les deux logiques aperçues dans l'exemple précédent : logique artistique contre logique de cadre de vie, perception des spectateur-ices comme des publics ou comme des riverain-es.

Ce qui ressort, c'est que l'on n'assiste pas à l'imposition de la logique de cadre de vie par les porteurs du projet contre les artistes, qui seraient porteurs de la logique esthétique, mais plutôt qu'à l'intérieur même des projets portés par les pouvoirs publics, s'expriment et se confrontent ces deux logiques. Cette tension conduit souvent à ce que des personnes convaincues à titre individuel du bien-fondé esthétique d'une fresque puissent en décider la modification voire l'effacement, du fait des contraintes pesant sur elles.

LIBERTÉ ARTISTIQUE EN TENSION

Pour conclure, il me semble important de formuler une réflexion sur les raisons qui conduisent à la prégnance de cette tension entre deux logiques dans le cas spécifique du *street art*. On pourrait en effet assez naturellement considérer que la prise en compte des spectateur-ices comme des riverain-es découle mécaniquement du type d'œuvres que produit le *street art*, par définition exposées en extérieur, aux yeux de tous, y compris de personnes ne souhaitant pas nécessairement les voir.

Cette lecture est, selon moi, partielle. Bien sûr, il est plus facile de promouvoir la liberté artistique d'œuvres qui ne sont consommées que par des personnes ayant délibérément choisi de le faire. Mais on notera tout d'abord que ce type d'œuvres n'est pas exempt de polémiques similaires à celles que nous avons exposées ici : que ce soit des films, des livres ou des pièces de théâtre, la question des limites du montrable continue à se poser et n'est jamais entièrement franchissable.

Ensuite, et surtout, d'autres expressions culturelles dans l'espace public disposent d'une liberté créatrice beaucoup plus importante. Pensons, par exemple, aux arts de rue qui, dans certaines manifestations comme le festival d'arts de rue d'Aurillac, jouissent d'une autonomie extrêmement large dans le type de création, les sujets abordés, la manière de les représenter... et ce, avec la bénédiction et l'appui financier des pouvoirs publics. La leçon ici est, selon moi, que la présence d'habitantes et les éventuelles réactions négatives de ces derniers ne sont des limites qu'en fonction du type de rôle qu'on assigne aux fresques de *street art*. De ce point de vue, ce qui crée le plus ou moins grand degré d'uniformisation de la commande est la plus ou moins grande capacité des institutions publiques à imposer le primat de la logique esthétique sur d'autres formes d'évaluation des œuvres (touristique, marchande, policière...).

Il paraît dès lors qu'il n'y a pas de sujets « naturellement » irreprésentables ou infinanchables par les pouvoirs publics, mais seulement des modalités de prise en charge politique de l'art qui parviennent plus ou moins à affirmer le primat de l'évaluation proprement esthétique de ce dernier.



PRATIQUES URBAINES

SOUS SURVEILLANCE

ENTRETIEN CROISÉ ENTRE ANN MESSNER
ET THOMAS LASBOUYGUES

Revue extérieure

D'où parlez-vous? Comment vous définissez-vous?

Thomas Lasbouygues

Je me considère avant tout comme un habitant et usager des espaces quotidien, urbain et institutionnel. Dans ma pratique, je me vois comme un agent public au service du vivant, médiateur de l'usage sensible des médias, agissant dans ces différents écosystèmes. La ville est à la fois mon espace de travail, ma matière première et mon lieu de diffusion. Je m'efforce d'être conscient et d'interroger l'environnement dans lequel je vis.

Ann Messner

En répondant à ces questions, je vais tenter de maintenir une certaine forme de désordre, afin d'atteindre quelque chose de sensible, pertinent et révélateur. Travailler dans le domaine public est un choix, nourri par de nombreuses expériences et par des petites, mais constantes, décisions. Ma voix, ou la position depuis laquelle je m'exprime, a évolué au fil des décennies et dépend de l'endroit où je me situe dans chaque projet ou dans des ensembles d'œuvres de ma démarche.

TL En tant qu'humain, homme blanc, cis, hétéro, j'ai ce privilège de pouvoir naviguer entre les espaces, à la fois administratifs et institutionnels. J'ai une réelle implication et une conscience de la fragilité des droits sociaux et du système associatif, d'où mon engagement et mon implication pour les pérenniser. J'interviens dans l'espace réel et virtuel, en questionnant le vivant — humain et non humain — et la technologie avec des modes opératoires comme l'enquête, l'arpentage, le glanage, le pistage le piratage et la cartographie. J'utilise à la fois des outils analogiques et numériques. J'explore et expérimente ces réseaux à la recherche de failles, d'espace oubliés et abandonnés. Mon objectif est de partager ces expériences, mettre en lumière les interstices, fabriquer des récits communs et déplacer l'usage des outils médiatiques.

AM J'essaie de parler depuis une situation ou un contexte donnés, jamais de l'extérieur ni depuis une position d'autorité ou de « sachante », mais

plutôt depuis une position d'incertitude, engagée dans une intention de recherche de clarification au sein d'une expérience spécifique, souvent collective. Parfois, l'intention demeure floue, peut-être mal orientée, exigeant une réévaluation du travail, de sa réussite et de ses échecs, voire une compréhension de ce qui constitue le désir de réussite; cela fait partie du processus. Il faut qu'il y ait toujours une part de risque, quelque chose en jeu. Je ne fais pas référence à mon identité (bien que je reconnaisse que celle-ci me place dans une position de privilège), mais je dois être directement



Thomas Lasbouygues et les étudiants DIMA du CFA agricole d'Obernai, *Agrotyphe*, 2018, Obernai (FR). Intervention collaborative dans un champ cultivé pour la protection du Grand Hamster d'Alsace. Vidéo. 9 min 39 sec.

impliquée dans les enjeux que le travail soulève. Je ne décrirais pas ma voix comme celle d'un acteur rationnel, mais plutôt comme une voix engagée dans un langage de déconstruction poétique. Je reconnais toutefois la responsabilité que j'assume dans chacune de mes actions.

De quelles manières l'intervention urbaine permet-elle de mettre en lumière des enjeux sociaux?

AM Il me semble important d'explorer ce que nous entendons par « intervention urbaine », plutôt que de supposer une compréhension commune, puisque nos références et expériences diffèrent. Ma propre compréhension de ce qui pourrait constituer une intervention urbaine a évolué au fil des décennies de pratique créative. Au cœur de cette démarche, il y a toujours eu le désir d'explorer des lieux physiques, de s'engager auprès de personnes réelles. Par « réel », j'entends les conditions de vie d'un espace public ou d'une circonstance particulière à travers lesquelles les individus doivent négocier et naviguer au quotidien. Chaque contexte possède sa propre structure inhérente à laquelle il faut se confronter. Pour moi, l'intervention réside dans la manière dont une œuvre s'oppose ou agit de façon subversive à l'intérieur des paramètres inscrits d'un lieu ou d'une condition donnée, ouvrant ainsi de nouvelles possibilités de perceptions discursives dans une situation médiocre ou restrictive.

TL Mon travail en ville questionne la place de l'autorité, la gouvernance et le contrôle des corps à travers l'architecture, l'urbanisme et les différents outils technologiques comme la vidéosurveillance et les logiciels de reconnaissance faciale. Par exemple, lors de la performance participative *L'homme gris et la stratégie du grotesque* je propose aux participants d'adopter des démarches et des comportements atypiques pour se mouvoir dans l'espace public et ainsi échapper à l'angle de captation des caméras de vidéosurveillance, mais ce faisant le badaud les repère comme groupe formant une probable menace. Cela met en exergue la difficulté d'évaluer une menace réelle par l'analyse des images, en résonance avec « Collateral Damage », le *leaks* révélé par Julian Assange (où un journaliste est pris pour un terroriste — et tué — car son trépied est confondu avec une arme). Sur une tonalité plus légère, cette performance s'inspire d'une vidéo des Monty Python, *Le Ministère des démarches ridicules* et ouvre le rapport à la caricature du pouvoir et aux célébrations carnavalesques populaires qui se jouent des codes sociaux. L'engagement politique se joue par le corps en présence dans l'espace public : regroupement, manifestation, occupation. D'où mon intérêt pour la forme performative et l'étude de divers stratégies de résistance à l'autorité contre stratégie du maintien de l'ordre face aux comportements insurrectionnels. L'arme commune est l'accès à l'information.



Ann Messner, *Meteor*, 1987, Times Square, New York (US). Installation temporaire pour un an. Production : Public Art Fund.

AM L'espace urbain est multiple, indompté en tant que creuset de différences entre les individus qui le fréquentent. Il invite des points de référence conflictuels, certains plus sympathiques que d'autres, mais tous présents dans la même marmite bouillonnante. Sur un plan personnel, c'est ce mélange irrévérencieux qui m'a toujours fascinée dans le travail direct en milieu urbain, avec l'impossibilité d'anticiper qui sera l'audience, comment elle percevra et réagira à l'œuvre. Il est arrivé que cela soit absolument magique, lorsqu'une convergence d'inconnues improbables partageaient soudainement un intérêt commun pour celle-ci. En 1986, j'ai obtenu « l'autorisation » de placer temporairement un ensemble de volumes à l'échelle du corps humain sur un terre-plein au centre de Times Square. L'accès à cet espace avait été l'objet de négociations complexes, mais fut finalement accordé. Les années 1980 à New York ont été le summum de l'opposition municipale à la culture urbaine et au graffiti, et Times Square, ce carrefour central vibrant d'identité urbaine, était considéré comme délabré par les urbanistes. Le terre-plein était un site utilisé pour le *breakdance* et l'introduction de ces objets sculpturaux aurait pu être perçue comme une prise de territoire antagoniste. L'œuvre fut au contraire accueillie dans le rituel de la danse et, durant les six mois de sa présence dans ce lieu public parmi les plus délaissés, ces cinq objets à l'échelle humaine

furent intégrés comme participants à une vie publique tumultueuse. L'esprit du plus rude des espaces publics de la ville s'est révélé être un interlocuteur généreux. J'ai compris que le vernaculaire de la culture urbaine, s'il est embrassé et célébré, plutôt que diabolisé et criminalisé, crée un terrain commun, participatif et dynamique. Ce n'est pas ce que l'on observe dans la version « surpolice » et sponsorisée par les entreprises du Times Square d'aujourd'hui.



Thomas Lasbouygues, Kevin Senant, *Bystanders*, 2021. Captation pirate de flux de vidéosurveillance, installation vidéo, écrans multiples. Dimensions variables.

du défilé de faire un choix ; il doit s'engager pénalement — signature de contrat de droit à l'image, décharges de responsabilité, etc. — pour accéder ou prendre part à l'œuvre. Il est question de mettre en évidence « le droit à la ville » par un jeu d'activations technologiques, où l'espace urbain est pensé comme un espace de médiation. Cette typologie d'actions peut être qualifiée de « sousveillance » en ce qu'elle rend « transparent » les flux par l'usage, comme un miroir tendu vers les surveillants.

Depuis que vous vous intéressez au phénomène urbain, quels développements avez-vous vécus et observés concernant l'usage des techniques ou technologies pour gérer les flux, contrôler les corps et surveiller les individus ?

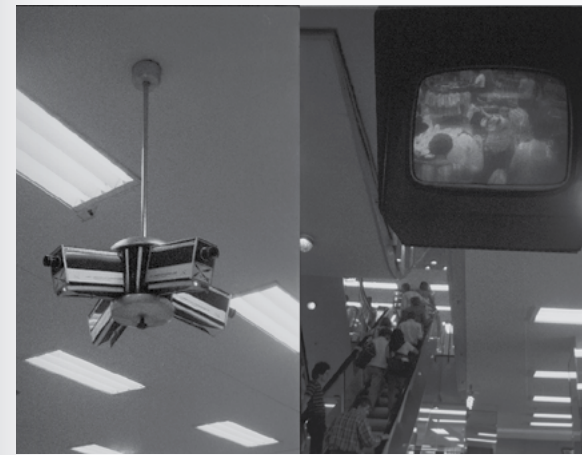
TL La « sousveillance » m'a permis de découvrir à travers des lectures, recherches et interventions une nette progression et prolifération des outils de contrôles comme les réseaux de vidéosurveillance ou l'intégration de logiciels de reconnaissance faciale. Aujourd'hui l'intelligence artificielle est aussi mobilisée pour augmenter ces technologies. On découvre des lampadaires qui intègrent des caméras camouflées. La miniaturisation des caméras, les réseaux haut débit, les accès à l'Internet en 5G ou encore la technologie embarquée sur *smartphone*, permettent la mise en place effective d'une *smart city* à bas bruit. La domotique et les objets connectés utilisent les données pour mesurer les corps et l'activité, c'est à double tranchant : comment sont gérées ces données ? Qui les possède et qui les vend ? La surveillance de masse est un premier jalon pour des politiques antidémocratiques et autoritaires. Mais, ces données sont aussi une ressource précieuse pour mieux comprendre la ville et inventer des solutions pour transformer des espaces inhospitaliers en zones accueillantes et vivables pour toutes.



Thomas Lasbouygues, *La ville sousveillance*, 2019. Écusson. ø 8 cm.

AM Dans les années 1970, lorsque j'ai commencé à travailler de manière performative en utilisant l'infrastructure urbaine, la vidéosurveillance rudimentaire (CCTV) était courante et très visible, presque de façon comique. Cette hyper-visibilité visait à dissuader. Mes actions interagissaient avec l'appareil de surveillance d'un lieu spécifique, faisant ainsi partie de la structure et de la perception publique de l'œuvre. *Stealing* était l'un de ces actes, réalisé intentionnellement sous l'œil de multiples caméras diffusant en direct l'acte de vol sur les moniteurs CRT du magasin.

Aujourd'hui, les mécanismes de surveillance sont incomparablement plus perniciox et invisibles, s'étant « métastasés » dans nos vies privées. Surveillés-es et monétisés-es à mesure que nous naviguons entre l'espace public et privé, nos précieux téléphones mobiles, conçus pour la complicité, suivent chaque détail de nos vies. Nous abandonnons délibérément notre droit à la vie privée.



Ann Messner, *Stealing*, 1978, C&A, Cologne (DE). Vols, caméras de surveillance, moniteur de contrôle.

agressée se fracturaient et produisaient des *glitches*. Les enregistrements obtenus — suivis en basse définition de silhouettes anonymes soudainement interrompus par une furie kaléidoscopique — témoignent aussi de la disparition du sujet surveillé qui devient une zone blanche dans l'image, exempte d'informations. Dans la rue, les témoins directs de l'acte performatif — quelqu'un manipulant un miroir de grande taille pour dévier la lumière vers une caméra — ignorent tout de l'enregistrement simultané à des milliers de kilomètres. L'observatrice reste invisible, dissimulée dans l'opacité électronique du système de surveillance. Les enregistrements sont projetés ultérieurement, ailleurs, dissociés de l'acte provocateur initial.

Du « masque social » que nous portons au jeu avec l'apparence, le déguisement, le folklore, etc. : en quoi la performativité de nos identités dans l'espace public peut-elle constituer un point de départ pour la subversion ?

AM Il a toujours été important pour moi d'être visible du public lorsque je travaille dans l'espace public. Je reconnais que le privilège d'être une femme blanche, cisgenre et de petite taille, le fait de ne pas



Ann Messner, *Subway Stories « Frogman »*, 1979, métro de New York (US). Accessoires, performance.

être « identifiée comme suspecte », m'a permis d'entrer et de sortir de situations sans conséquence. Cela n'est pas négligeable dans le sentiment de sécurité que j'ai éprouvé dans le travail interventionniste au fil des décennies. Le travail performatif des années 1970 était comportemental et provocateur, mais en raison de ma présence physique de petite femme, mes actions visant à occuper plus d'espace que celui de mon propre corps n'étaient pas perçues comme conflictuelles, bien que j'ai pu ostensiblement revendiquer une défiance dans cette occupation d'espace dans des contextes très encombrés comme une rame de métro, par exemple. J'aurais peut-être pu mieux exploiter cette dynamique en soulignant dans ce travail que je n'étais pas en danger, justement à cause de ce privilège identifiable.

TL Je vois plutôt cet usage du déguisement comme une possibilité pour dissoudre sa propre identité dans un groupe ou une foule, anonymiser son état administratif, échapper à la machine de contrôle et ainsi retrouver un espace de liberté (ce que l'écrivain américain Hakim Bey appelait une TAZ, une zone autonome temporaire). Je retrouve dans le carnaval ou dans les fêtes populaires et folkloriques un rituel poétique et politique par la satire : une revendication du sabotage et une remise en cause des conventions du pouvoir et des codes sociaux. C'est une manifestation magique où chacun-e est libre de participer et de s'exprimer. Il me semble que si nous changeons notre identité ou bien la camouflons dans la foule, nous pouvons agir et critiquer la société en étant moins vulnérables. La masse à un effet d'amplification des dynamiques transformatrices, pour les actions, mais aussi pour



Thomas Lasbouygues, *L'homme gris et la stratégie du grotesque*, Mardi Gras, 2019, Rennes (FR). Dispositif de surveillance, costumes, accessoires, performance collaborative.

Quelles méthodes opérationnelles mettez-vous en œuvre dans la ville ou dans d'autres espaces publics ?

TL Mon travail de « sousveillant » a débuté par la pratique de l'arpentage pour couvrir et scanner littéralement la ville pour détecter, pirater et voler des images de vidéo surveillance. J'utilise un outil de contre-espionnage : un scanner d'ondes radio. Cet appareil balaie en continu plusieurs bandes de fréquences radio ; lorsqu'il capte une diffusion ou un signal radio, sonore ou visuel, ce dernier est affiché sur l'écran et cela me permet de voir en direct ce que la caméra de surveillance filme. J'ai ensuite bricolé cet outil pour enregistrer le contenu des images et des sons. J'ai pratiqué ces scannages pendant de nombreuses années dans des villes comme Strasbourg, Paris, Bruxelles, Leipzig, etc. Cela m'a permis de récolter une belle collection d'images de vidéosurveillance et constituer une base de données importante. Ce processus de chasse à l'image est aléatoire et empirique, il m'impose d'être méthodique et patient et de passer un temps important en ville. Il faut également trouver où sont fixées les caméras, comprendre et déchiffrer l'image que je découvre. Cela me permet d'appréhender la ville autrement, car je me déplace à pied, à vélo et en voiture avec ce système embarqué et adapté aux contraintes d'autonomie en énergie. C'est une vraie expérience de terrain. Cette banque de vidéos est ensuite restituée au public *via* des installations vidéos ou bien des films multi-écrans comme le projet *Bystander*, où je fictionnalise et fabrique de nouveaux récits avec comme matériaux le pouvoir d'interprétation de ces vidéos. Ce processus est aussi lié à ma pratique du *found footage*, où je fabrique des vidéos ou des films à partir de matériel existant sur les plateformes vidéos. J'utilise aussi le web et les caméras en ligne comme les webcams pour capturer ma matière première. Par exemple la vidéo *Sous le regard des tropiques* est réalisée avec des captures vidéos d'écrans lors d'une déambulation à travers des webcams de lieux touristiques lors du *lock down* en 2020. Mon but était de récupérer des images de la ville désertée des habitantes et de la présence humaine en général. Aujourd'hui, ma pratique se développe dans ce sens, je place des caméras de type piège photographique pour détecter la présence du vivant dans la ville.



Ann Messner, *The Free Library and Other Histories*, 2018, bibliothèques publiques de New York (US). Tabloïd offset gratuit édité en 6000 exemplaires, 28 p.

les personnes qui la composent. On trouve cette même question dans les fêtes populaires et folkloriques auxquelles je m'intéresse récemment. *Ursus* est un documentaire fiction construit autour de la figure de l'ours en Europe. L'origine de ce projet a émergé lors de ma rencontre avec la Danse des ours en Roumanie. Cette Danse est un rituel réalisé lors de la nouvelle année, elle a pour but de célébrer l'ours, et toute sa mystique. Les danseurs revêtent une véritable peau d'ours et dansent des heures ensemble au rythme de la transe des tambours. C'est un moment fascinant et surréaliste, on redonne le pouvoir à l'animal ours qui avant le Moyen Âge était vénéré comme un dieu. Je vois ici une manifestation et un besoin de réactiver des croyances païennes et populaires, une communion pour célébrer la puissance et la force du vivant.



Thomas Lasbouygues, *Streaming Extracts*, 2019. Valise tactique ordinateur, transmetteur FM, valise coffret memory stick, microscope, échantillon de cristaux de sel, cartographie.

semblable et parfois aussi extrême que ce que nous observons actuellement en matière de dérives administratives et de criminalisation des positions politiques dissidentes. Je simplifie un peu, puisque la question porte sur les méthodes opérationnelles et non sur ce sujet même. Donc, ce journal a d'abord été distribué par la bibliothèque universitaire semi-publique ayant commandé le projet, puis par un consortium de bibliothèques publiques du centre de New York, et enfin par des bibliothèques publiques participantes dans l'État du Maine lors d'une initiative en faveur des droits humains. Il était significatif qu'il existe un document matériel à emporter et à consulter. L'acte physique d'ouvrir un journal, de tourner les pages, alors que d'autres assistaient à un geste de lecture publique, a été activé dans de multiples espaces publics. Il n'y eut finalement pas assez d'exemplaires pour satisfaire la demande : les trois éditions, soit six mille exemplaires, étaient disponibles librement dans ces institutions publiques. L'œuvre a fonctionné comme une provocation *in situ* sur la question de la parole et de la lutte pour l'échange libre et équitable des idées.

TL Je passe du temps à chiner des outils spécifiques sur le web, j'utilise aussi des tutoriels ou des manuels en ligne, en *open source* ou pirates pour fabriquer mes propres outils. J'apprécie ce processus de bricolage : comprendre le fonctionnement de ses outils de production et les fabriquer permet de sortir d'une forme d'économie où je serais dépendant de la technologie sous licence. Je pratique aussi le réemploi de matériaux et composants d'ordinateurs. Je fabrique des objets et sculptures pour diffuser mes œuvres à partir d'éléments de récupération comme des dalles d'écran d'ordinateurs cassées. J'essaie de résister à l'obsolescence programmée, je répare les objets, c'est aussi une forme

d'attention aux objets technologiques anciennes et analogiques. Puis, je partage ces savoirs en même temps que mon processus de création artistique à travers des workshops, où je développe la co-création. Par exemple, je mets en place des ateliers de fabrication et formation aux microphones. Un autre exemple concret est l'œuvre *Black Box*, une mallette de médiation pirate disponible à l'artothèque de Strasbourg. Cette dernière propose au spectateur de s'initier à la récupération de signaux et vidéos de caméras de vidéosurveillance, ainsi que la mise à disposition du matériel pour réaliser une radio pirate. Un livret guide et un mode d'emploi complètent le dispositif et permettent de découvrir des stratégies de lutte et de résistance lors de rassemblements et de manifestations : techniques de camouflage, armes et barricades réalisées avec le mobilier urbain, etc.

Comment abordez-vous ou percevez-vous les différences culturelles d'un pays à l'autre lors de vos interventions urbaines ?

AM Mon expérience du travail dans l'espace public s'est principalement déroulée à New York et en Allemagne centrale. Il existe bien sûr des différences culturelles entre les deux, mais les deux contextes restent occidentaux. New York est une grande ville rugueuse avec la diversité au cœur, tandis que la ville allemande de taille moyenne dans laquelle je passe du temps dans la Ruhr, tend à être conservatrice, bien qu'elle devienne de plus en plus multiculturelle. Mon expérience de la différence culturelle s'est centrée sur la population multi-ethnique et économiquement diverse de New York — même si, à mesure que la ville s'est embourgeoisée, la population a évolué, les habitantes des banlieues revenant vers le centre-ville, devenu plus homogène, riche et blanc. Je préfère travailler dans un environnement économiquement défavorisé et culturellement diversifié, c'est là que je me sens la plus accueillie et engagée. Je suis, au fond, une personne de la rue attirée par l'irrévérence culturelle — je suppose que cela fait de moi une *homegirl*. Pour moi, il est difficile de parler de réglementations spécifiques à un lieu, car une grande partie du travail que j'ai réalisé a été volontairement contre-réglementaire et non commanditée, quel que soit le lieu. Pour agir de cette façon, il faut faire preuve d'agilité stratégique dans la planification et l'exécution.

TL L'immersion dans les espaces est importante pour moi : connaître les codes et les usages administratifs et légaux, culturels et cultuels. Je trouve des complices qui vivent sur place, qui m'aident à comprendre les mœurs pour gagner du temps lors du repérage. On retrouve de nombreux points communs liés aux effets de la globalisation sur la forme de la ville, mais j'ai pu observer quelques singularités marquantes lors de mes explorations dans d'autres pays :

- une gentrification inversée à Johannesburg, où le centre-ville est abandonné des riches ;
- une « altitude sociale » faisant l'analogie entre une pyramide renversée des classes sociales et la topographie de la ville de la Paz en Bolivie, où les espaces où il fait bon vivre et où on respire bien se trouvent en basse altitude, tandis que la catégorie de la population la plus pauvre réside sur le haut plateau au sommet des montagnes ;
- la présence et la cohabitation de différents cultes dans le même espace à Cochin en Inde.

Quelle généalogie d'influences vous a permis de mieux comprendre les comportements des citoyens ? Comment ce bagage intellectuel façonne-t-il votre approche de l'intervention urbaine ?

AM Je dirais que l'accent est mis sur le vernaculaire. J'observe les gens et j'aime les histoires. Mon lieu de réflexion favori est le métro de New York, ce qui peut sembler contre-intuitif. Le week-end, dans mon quartier essentiellement ouvrier et immigré, le métro est rempli des familles des travailleurs qui prennent les mêmes trains très tôt et très tard en semaine pour se rendre au travail. Être dans une rame bondée ces jours-là ressemble à une fête. C'est très différent de l'atmosphère sombre et épuisée du début et de la fin des longues journées de travail. Il ne s'agit pas d'observer les comportements, mais de ressentir la réalité vécue de ceux que l'on voit moins. Ils ne conduisent pas de voitures, n'en possèdent pas, ne prennent pas d'Uber, ils sont le socle de la ville. Je me sens chez moi avec eux dans le train.



Ann Messner, *Subway Story Ad Dis-placement*, 1977, métro de New York (US). Emplacements publicitaires, photographies.

Puis, il y a aussi les représentations satiriques comme l'univers des grotesques à la Renaissance, ces formes subversives cachées dans l'ornementation des édifices religieux. J'apprécie les manifestations populaires et festives comme le carnaval. Et puis, je suis d'une génération qui a connu la révolution du numérique : des usages vidéo analogiques au début d'Internet, j'ai fait partie de communautés de jeux vidéo en réseau, baigné dans une culture pop, et *mainstream*. Il y a des résurgences de cette dynamique très *DIY* chez l'artiste activiste japonais Tetsuo Kogawa qui a initié le *radio art*. Mes références sont aussi liées à mon cursus d'étude et de formation, avec

TL Concernant les formes vernaculaires, je me suis beaucoup attaché aux formes d'architectures comme les cabanes et autres constructions de pierres sèches. Puis, il y a aussi les représentations satiriques comme l'univers des grotesques à la Renaissance, ces formes subversives cachées dans l'ornementation des édifices religieux. J'apprécie les manifestations populaires et festives comme le carnaval. Et puis, je suis d'une génération qui a connu la révolution du numérique : des usages vidéo analogiques au début d'Internet, j'ai fait partie de communautés de jeux vidéo en réseau, baigné dans une culture pop, et *mainstream*. Il y a des résurgences de cette dynamique très *DIY* chez l'artiste activiste japonais Tetsuo Kogawa qui a initié le *radio art*. Mes références sont aussi liées à mon cursus d'étude et de formation, avec des figures qui ont travaillé sur les nouvelles technologies, les systèmes de surveillances, les liens entre l'art et la science, entre vidéo et performance. Je peux citer l'inventeur Richard Buckminster Fuller pour ses créations utopiques et pragmatiques à la fois, le plasticien argentin Tomás Saraceno et sa pensée organique du réseau, les réalisateurs Alexandre Medvekin ou Chris Marker pour leur cinéma social, ou encore les documentaires de l'allemand Werner Herzog et du chilien Patricio Guzmán, les performances d'infiltration de l'italien Gianni Motti ou du français Alain Declercq. Ce sont aussi des rencontres artistiques et des invitations de commissaires qui m'inspirent, comme celle de l'artiste taïwanaise Shu Lea Cheang pour le travail et les événements qu'elle organise autour du code ou le duo d'artistes vidéastes Fabien Giraud et Raphaël Siboni que j'ai pu assister. Enfin, il y a ces artistes et philosophes qui travaillent sur les récits spéculatifs : Donna Haraway, Fabrizio Terra Nova, Bruno Latour, Baptiste Morizot, Vinciane Despret.



Thomas Lasbouygues, *Radôme à palabre*, 2016, Rocher de la Baume (FR). Dôme géodésique en bois Douglas, nœuds en PVC renforcé, diodes électroluminescentes. ø 600 × 400 cm. Menuiserie : Christophe Issaly.

Vous appartenez à deux générations qui ont eu divers modes d'accès à la culture, aux contre-cultures et aux arts, via des ressources et documents diffusés du local au global et inversement. En quoi ces apports constituent-ils un terreau fertile qui permet, facilite ou limite les échanges et affinités à l'échelle mondiale ?

AM C'est une question intéressante considérant que j'ai commencé à développer ma pratique artistique de manière significativement antérieure à la démocratisation d'Internet. Mes premières expériences d'utilisation du web comme outil de travail et de mise en réseau remontent à 1997 — j'avais alors 45 ans, ce qui est considéré comme le milieu de carrière dans le champ de l'art. Cette facilitation de communication m'a permis de renouer avec la vie (et le travail) des années 1970, lorsque je vivais en Allemagne. Cela s'est poursuivi et, pour des raisons que je ne comprends pas entièrement, mon travail performatif précoce suscite un intérêt continu en Europe auprès d'un public plus jeune, alors qu'à New York (ma ville d'origine), il y a eu peu de reconnaissance et certainement aucune intégration dans un récit culturel plus large aux États-Unis. J'apprécie cette reconnaissance. Si je devais spéculer, je dirais que cela tient peut-être au fait qu'en Europe, la « culture de rue » bénéficie d'un soutien intellectuel différent des États-Unis, où la production culturelle est perçue avant tout comme un capital transactionnel.



Thomas Lasbouygues, *Sous le regard des tropiques*, 2021. Vidéo. 15 min 17 sec.

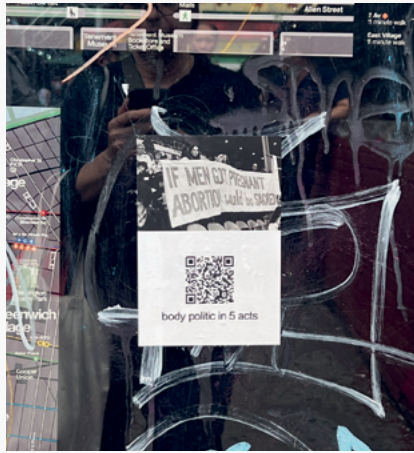
TL Je me reconnais dans les mouvements de pensée de type *low-tech* qui manifestent une conscience technologique et un partage des ressources, tels que les *Creative Commons* et le *peer-to-peer* qui ont rendu accessibles des contenus pointus. C'est par leur biais que j'ai eu accès à certaines vidéos introuvables, mais aussi à une culture mainstream. Je veux continuer à prendre part à cette démocratisation des ressources et des savoirs à travers l'enseignement, la transmission et l'engagement politique : repenser les économies de production, développer des stratégies de lutte, participer à des mouvements militants et libertaires, mettre en œuvre la pensée pirate.

AM J'aimerais aussi aborder l'innovation technologique plus récente, sous la forme de la connectivité visuelle directe et instantanée — WhatsApp, Zoom, Facetime — qui permet des réalignements radicaux, non locaux, des sociétés et donc des cultures. Je pourrais inclure d'autres médias sociaux, mais je fais référence ici aux plateformes de communication collective en temps réel, largement adoptées pendant la pandémie. Cela a favorisé de nouvelles alliances trans-culturelles à l'échelle mondiale et renforcé des groupes d'affinité préexistants. Cela s'est aussi accompagné d'une montée de la surveillance systémique, de la désinformation structurelle et de tendances mondiales accrues vers le contrôle autoritaire. Nous vivons un moment historique très précaire, où nos affinités (qu'on les qualifie ou non de contre-culturelles) deviennent des gestes précieux de solidarité non transactionnelle. J'y pense souvent ces temps-ci.

Il existe une idée selon laquelle l'art peut avoir un pouvoir transformateur.

Dans cette perspective, quelle est, selon vous, l'efficacité matérielle ou symbolique d'une intervention urbaine ? De quelles manières pensez-vous que les pratiques artistiques peuvent contribuer aux luttes sociales ?

AM Je crois effectivement que les pratiques créatives, en particulier lorsqu'elles sont élaborées avec des collègues issu-es d'autres disciplines, peuvent ouvrir des perspectives pour imaginer et mettre en œuvre des modes de vie plus constructifs entre humains et avec la planète. Il existe d'ailleurs de nombreux exemples auxquels nous avons accès, quel que soit notre lieu de vie. Les créateur·ices réfléchissent à l'échelle globale à la manière d'avoir un impact à travers des pratiques transdisciplinaires. Toutefois, je me demande parfois si l'on souhaite réellement avoir un impact significatif, ne faudrait-il pas alors s'orienter vers les sciences, la technologie ou la politique ?



Ann Messner, *Body Politic in 5 Acts*, 2022.

Stickers avec QR code, site web <https://bodypolitic5acts.net/> sur le thème de la lutte historique pour les droits reproductifs et l'autonomie corporelle des femmes.



Thomas Lasbouygues, *Ursus*, 2022. Vidéo. 8 min.

Je ne souhaite pas paraître cynique, mais je préfère rester réaliste. La pratique créative à visée sociale est indéniablement bénéfique pour l'âme. J'ai pris conscience des enjeux sociaux au plus fort de la guerre américaine au Vietnam. Bien que très jeune, j'ai été témoin à la télévision des mouvements pour les droits civiques et des manifestations contre la guerre, ainsi que de la répression étatique qui s'ensuivait. Au sein de ma famille nucléaire, j'ai vu ma mère — mère célibataire — s'affirmer en tant que féministe. Parallèlement, lorsque j'ai entamé mes études et ma vie de jeune artiste, une réponse culturelle vibrante émergeait face aux bouleversements socio-politiques, ce qui a fortement influencé mon parcours. Pour moi, être artiste a toujours été intrinsèquement lié à l'engagement social : je n'ai jamais pu, ni même souhaité, dissocier ces deux dimensions.

TL Rendre sensibles et accessibles les flux d'informations, ainsi que certaines technologies et données cryptées et cryptiques : cette démarche permet aux citoyen·nes de se positionner face aux pratiques antidémocratiques et liberticides. De la même façon, les pratiques artistiques sont susceptibles d'interroger l'évolution des lois, autant que d'impliquer et responsabiliser chacun·e sur leur impact dans la ville et sur le vivant, jusqu'à prendre part à leur évolution. Dans leur processus, elles permettent aussi de promouvoir le collectif et des formes de représentativité inclusives, de défendre les minorités ou de protéger les libertés fondamentales. Par exemple, le programme « Nouveaux Commanditaires » pose un cadre pour qu'un groupe d'habitantes formule son désir d'insérer une œuvre dans leur espace de vie. S'investir dans une pratique créative permet d'activer de nouveaux récits : appréhender et d'expérimenter d'autres usages, imaginer des alternatives à des situations problématiques liées à la technologie et à l'urbanisme, en lien avec le changement climatique, faire parlement et prendre soin du vivant.



LE CENTRE ARCANES RECHERCHE, MÉMOIRE ET TRANSMISSION D'UNE HISTOIRE COLLECTIVE

Nicolas Gzeley

Né en France au cours des années 1960, l'art urbain connaît depuis une quinzaine d'années un engouement populaire inédit et une reconnaissance artistique certaine. Durant près de cinquante ans, ces artistes, qui se revendiquent du *street art*, du *graffiti-writing* ou hors d'un courant défini, ont évolué en marge de tout cadre institutionnel, le plus souvent dans l'anonymat et le culte du secret. Si leurs œuvres sont pour un temps visibles de toutes, l'histoire de ce mouvement, son évolution et ses différents courants restent largement méconnus. De cette mémoire collective, parsemée de mythes et de légendes, il ne subsiste que le souvenir, le récit de ses acteurs, de quelques témoins et, dans le meilleur des cas, un témoignage photographique.

L'art urbain est un art qui se définit notamment par la disparition programmée de l'œuvre. Qu'elle le soit par le temps et son effet sur les matériaux employés, par les politiques d'effacement ou les pratiques d'auto-recouvrement, cette disparition est inéluctable. Essentiellement constitué d'interventions plastiques dans l'espace public généralement réalisées de manière illégale, l'art urbain implique d'être documenté afin de subsister au-delà de sa présence éphémère dans le paysage urbain. Archiver ces œuvres, ces actes et ces traces fugaces est donc essentiel pour la transmission et le témoignage de ces pratiques. Les archives de l'art urbain sont protéiformes. Elles relèvent à la fois des domaines anthropologique, documentaire et artistique. Il s'agit de photographies,



Graffitis en cours d'effacement sur un store parisien, 2025.
Photographie : Nicolas Gzeley.

de vidéos, d'éphémères, de publications, de carnets de croquis, de portfolios, d'œuvres, d'outils mais également de tous types d'objets liés à cette culture. Ces documents constituent le socle d'une recherche universitaire nécessaire pour que soit établi le lien entre histoire de l'art urbain et histoire de l'art contemporain. Dès lors, nous voyons à quel point la patrimonialisation de ces archives est cruciale. Elle l'est d'autant plus que ces documents sont fragiles, car conservés par des particuliers dans des conditions de conservation précaires, hors des normes muséales. L'immense majorité des archives de l'art urbain sont, à ce jour, disséminées chez les artistes (pour celle·ux qui ont pris la peine de documenter leur pratique et de conserver ces documents) ou chez quelques particuliers (principalement des photographes amateurs) ayant pris l'initiative de collecter par leurs propres moyens des archives liées à cet univers. Régulièrement, nous constatons la disparition de nombreux documents suite à divers événements et accidents. Récolter, numériser et sauvegarder ces fonds d'archives s'impose comme une urgence pour transmettre l'histoire de ce mouvement.

Suite à l'Étude nationale sur l'Art Urbain commandée par le ministère de la Culture et menée en 2019 par l'association le M.U.R, un projet de sauvegarde et de valorisation des archives de l'art urbain est apparu comme un enjeu majeur, compte tenu de l'urgence de sa mise en œuvre. La Fédération de l'Art Urbain, créée suite à cette étude, s'est saisie de cette problématique, car elle est l'avenir de cet art qu'elle défend. Devant l'ampleur des moyens matériels et financiers qu'implique la conservation de documents physiques, la Fédération de l'Art Urbain a opté dans un premier temps pour un projet de numérisation et de description archivistique des fonds d'archives. Né en 2022 grâce à cette initiative, le fonds de dotation Arcanes est constitué de spécialistes de l'art urbain, épaulés par des professionnels de la culture, de la recherche et de l'archivage.

- LES MISSIONS DU CENTRE ARCANES SONT :**
- Constituer un ensemble de fonds d'archives dématérialisées favorisant à la fois le stockage, la sauvegarde et la consultation des documents récoltés.
 - Rendre accessible, gratuitement et à tous publics, les archives par le biais de descriptions compatibles avec les normes archivistiques en vigueur.
 - Favoriser l'étude et la recherche par l'organisation d'expositions pédagogiques, de rencontres professionnelles et de conférences.
 - Perpétuer l'histoire de l'art urbain en tissant des liens avec les institutions publiques.



Archives photographiques de Sergio Castoldi.
Photographie : Nicolas Gzeley.

Outre la sauvegarde et la conservation d'archives en péril, l'objet principal du centre Arcanes consiste donc à mettre à disposition du public une sélection d'archives représentatives des différentes pratiques



Archives photographiques de Sergio Castoldi. Photographie : Nicolas Gzeley.

que recouvre cet art afin d'en saisir les enjeux et son évolution sur le territoire national. La politique de récolte d'archives est définie par le conseil scientifique et artistique du centre Arcanes qui statue régulièrement sur les sujets d'étude et les recherches à entreprendre. Ce conseil scientifique et artistique est constitué d'artistes, de chercheuses et d'acteur-ices institutionnelles de la culture.

- Dans un souci de représentativité plurielle plus qu'exhaustive, la méthodologie d'étude de l'art urbain est le fruit d'une catégorisation géographique, temporelle, artistique et typologique. Le centre Arcanes étudie trois types de sujets :
- Les fonds d'archives liés à une personne morale (artiste, photographe, association...).
 - Les fonds d'archives liés à un site spécifique (terrain vague, bâtiment, mur d'expression libre...).
 - Les fonds d'archives liés à un événement (exposition, festival, rassemblement...).

Chaque sujet d'étude donne lieu à des recherches approfondies afin d'identifier les potentiels producteurs d'archives, puis récolter, classer, numériser les différents documents et mener des entretiens avec les acteur-ices et témoins des sujets étudiés.

La méthode d'indexation et de description archivistique adoptée par le centre Arcanes est inspirée des normes européennes utilisées par les institutions publiques, adaptées aux spécificités de l'art urbain. Répertoriés selon cette méthodologie, ces documents et leur description deviennent alors un matériau aisément exploitable, indispensable à l'écriture de l'histoire de cet art ainsi qu'à toute recherche scientifique sur le sujet.

Afin de répondre au mieux à ses missions, le centre Arcanes s'est doté du plus performant outil d'indexation et de description archivistique, largement utilisé par les musées et centres d'archives : Collective Access. Il se présente sous la forme d'une plateforme numérique composée d'un site web et d'un logiciel d'indexation configuré par l'équipe du centre Arcanes afin de répondre aux spécificités de l'art urbain.

Le site web du centre Arcanes est à la fois un portail de consultation et d'informations. Outre la description du projet, de ses acteurs et partenaires, ce portail publie régulièrement des articles et dossiers pédagogiques liés à la mémoire de l'art urbain et à son actualité. C'est sur cette plateforme que le public peut découvrir les différentes activités du centre de ressources et consulter les archives et documents récoltés. Cet outil propose des recherches par champs multiples, des cartes interactives, des frises chronologiques, des fiches biographiques détaillées, des études de sites et d'événements et permet de mettre en relation différents types d'archives selon les champs de recherche sélectionnés. Il propose en outre un lexique afin de définir certains termes spécifiques à l'art urbain, utilisés dans les descriptions, les analyses et les entretiens liés aux documents indexés.

Parallèlement à la plateforme numérique Arcanes, l'activité du centre de ressources consiste à valoriser les archives et favoriser l'étude de l'art urbain. Ainsi, des expositions consacrées à l'histoire de l'art urbain, à sa documentation et à son évolution sont régulièrement organisées.



Vue de l'exposition «Aérosol, une histoire du graffiti», 2024, Musée des Beaux-arts de Rennes. Photographie : Nicolas Gzeley.

Différents colloques, tables rondes et conférences sur le sujet sont également programmés afin de confronter les regards et favoriser la recherche scientifique.

Parmi les différents sujets d'études choisis par le centre Arcanes, celui du fonds de l'artiste Rcfl est actuellement en cours. Rcfl est l'un des premiers artistes à avoir confié l'intégralité de son fonds d'archives au centre Arcanes. Son parcours, dense et varié, aborde différentes pratiques du *graffiti-writing* et du post graffiti. Ses tags, *throw ups*, lettrages, logotypes ainsi que sa pratique d'atelier ont généré différents types d'archives actuellement en cours d'indexation dans la base de données. Pour la période 1988–2005, qui constitue la première phase d'étude de son fonds d'archives, près de mille deux cent documents ont été récoltés, numérisés et indexés par les chercheuses en charge de cette étude. Pour exemple, voici ci-dessous la description, l'analyse et l'entretien liés à l'un d'entre eux : la photographie d'un camion peint illégalement en 2004 à Paris.

ANALYSE DE L'ŒUVRE PAR NICOLAS GZELEY :
Cette pièce est composée d'un lettrage principal «MESSAGE» posé sur un fond damier délimité en forme de bulles, surmonté de nuages. La structure du lettrage est fondée sur la composition d'un tag dont certaines formes — partie médiane des «S» qui remonte légèrement ou partie supérieure du «A» particulièrement courbée — rappellent le style des signatures de Rcfl. Chaque extrémité des lettres est agrémentée de retours et d'empattements ainsi que de segments détachés en forme de rectangles et de demi-cercles typiques de l'école classique new-yorkaise. Il n'y a pas d'ajouts structurels aux formes des lettres, à l'exception d'une flèche qui part de l'extrémité supérieure gauche du «M». Les contours de chaque lettre sont composés d'une alternance de courbes et d'angles de façon à obtenir un style homogène pour l'ensemble du lettrage. Le lettrage est inscrit en casse majuscule à l'exception du «A» inscrit en minuscule. Chaque «E» prend la forme d'un «3» à l'envers.

Les remplissages de cette pièce sont réalisés au fat cap Décap'four, le reste au cap d'origine, à l'exception du titre en haut à gauche «Le Message 2004» inscrit au cap biseauté des bombes de colle 3M. L'intérieur du lettrage est composé d'aplats et de



Rcfl, *Le Message*, 2004, Paris (FR). Photographie : Rcfl.

dégradés, ainsi que de formes aléatoires vaporeuses et de quelques bulles, certaines pleines, d'autres vides, exécutées selon la technique du crachotis. Ce remplissage rappelle les œuvres du new-yorkais Futura dont les dégradés entrecoupés de formes géométriques furent repris à Paris par Bando durant la seconde moitié des années 1980. L'intérieur du lettrage est réalisé dans un jeu de couleurs bleu, saumon, vert foncé, vert clair et rouge, avec quelques effets blancs en forme de bulles et de rectangles.

Une 3D rouge avec un point de fuite central vient donner de l'épaisseur au lettrage. Cette notion de volume est accentuée par des effets de lumière (ou *highlights* en anglais) blancs disposés de manière aléatoire, contrairement à l'usage qui veut que la lumière vienne du coin supérieur droit. Ces *highlights* sont renforcés à certains endroits par quelques points de lumière signifiés par des cercles vaporeux accompagnés de points blancs. Un double-contour blanc vient détacher le lettrage de l'arrière-plan en damier. L'ensemble est signé dans la partie inférieure gauche du «M» d'un tag «Rcfl» de couleur pourpre, entouré d'un trait vaporeux en crachotis de couleur blanche. L'année est inscrite et soulignée en couleur pourpre dans la partie inférieure droite du second «E».

Le damier en arrière-plan, typique des productions new-yorkaises du *crew* RTW, notamment du *writer* Zephyr, s'inscrit dans un nuage de bulles qui rappelle les *cloud-pieces* initiées par Phase2 au début des années 1970. Cet arrière-plan a pour but non seulement d'habiller la pièce, mais également d'effacer les tags déjà présents sur le support afin d'accentuer l'impact du lettrage. Le contour noir de ce nuage est

agrémenté de petits traits courbés et parallèles empruntés à la bande dessinée qui viennent apporter une notion de mouvement vibratoire.

Des dédicaces pour France, Ringo, Moze, MGO, Psy, Fenx, Taz et Haribo sont inscrites en noir sur le damier, ainsi que le *crew* RW1 (pour Rainbow Warriors). La phrase «À tous ceux qui ont baissé les bras» est également inscrite en noir et, comme la signature de Rcfl, entourée d'un trait vaporeux en crachotis de couleur blanche.

Sur la partie supérieure de la pièce se trouvent deux nuages signifiés par des dégradés et points bleus cernés d'un contour pourpre. Dans le premier est inscrit «Le Message 2004». Dans le second, Rcfl a inscrit «Ne m'pousse pas je suis presque à bout, parfois j'ai peur de d'venir fou! Hin-Hin-Hin-Hin...», version française des paroles du titre *The Message* de Grandmaster Flash and the Furious Five sorti aux États-Unis en 1982 sous le label Sugar Hill Records.

Cette pièce, de par sa taille, son style, son contenu et le soin apporté à son exécution, est considérée par de nombreux observateur·ices comme l'une des plus belles que Rcfl ait réalisé sur un camion parisien.

ENTRETIEN AVEC RCF1 PAR NICOLAS

GZELEY, LE 14 JUILLET 2022 :

«J'ai peint ce camion à l'été 2004. Cela correspond à une période où j'étais assez actif dans les rues de Paris et où j'avais totalement arrêté de boire de l'alcool. Je m'étais imposé un rythme de trois *throw ups* par semaine, je faisais beaucoup de tags et je peignais régulièrement les camions du marché de Barbès et j'allais courir quotidiennement, notamment

sur le quai de l'Oise, le long du canal de l'Ourcq, où j'admirais les superbes camions de Moze qu'il peignait à cette époque. J'y retrouvais également certains des camions que j'avais peints en bas de chez moi. À cette époque, je peignais délibérément seul afin de ne pas subir l'insistance ou l'influence d'un partenaire. J'avais, concernant la peinture, un besoin d'indépendance, un désir de liberté me permettant d'aller peindre à l'envie. C'est la raison pour laquelle je posais moins le nom de mon crew P2B qui correspondait à mes yeux à une énergie collective.

Ma technique pour peindre les camions était la suivante : de ma fenêtre, j'observais chaque veille de marché les camions se garer aux alentours du marché de Barbès, notamment sur le pont du boulevard de La Chapelle qui passe au-dessus des voies ferrées de la ligne Nord. Je descendais alors en vitesse pour suivre discrètement le conducteur. S'il s'engouffrait dans le métro, je disposais de quelques heures au minimum pour peindre son camion avant qu'il ne revienne. J'installais mon escabeau sur le trottoir plongé dans l'obscurité, dans l'ombre du camion éclairé depuis le trottoir d'en face et je commençais ma pièce. Je ne sais pas ce qu'il en est aujourd'hui mais à cette époque, le quartier était animé d'une certaine faune composée de "toxicos" et de "caille-ras" qui pouvaient largement compliquer la tâche. Le danger venait plus de l'insécurité environnante ou du propriétaire du camion que des flics qui se foutaient complètement du graffiti, du moins jusqu'à 22 heures, lorsque la BAC [brigade anti-criminalité] de nuit commençait ses rondes.

Ce 4 juin 2004, lorsque j'aperçois depuis ma fenêtre ce gros camion blanc se garer sur le pont, je saisis l'occasion et me précipite aux trousses du conducteur. Trois jours auparavant, j'avais participé au clash vidéo *Wild War* organisé par Karim Boukercha. Il s'agissait de réunir deux *writers* afin qu'ils peignent un mot imposé par ce dernier, avec vingt bombes de couleur elles aussi imposées et dévoilées au dernier moment. Je m'étais ainsi mesuré à Psychokeze autour du mot "ALIEN". N'ayant pas utilisé toutes les bombes fournies par Karim, je disposais alors d'un stock de bombes suffisant pour peindre une grosse pièce. Je voulais faire un lettrage plus conséquent qu'un Rcfl, j'ai donc choisi l'esquisse d'un "MESSAGE", dessinée le jour même en écoutant le titre du même nom de Grandmaster Flash ou Cymande.

Sur les coups de 19 h, je me retrouve donc sur mon escabeau à peindre le flanc de ce camion suivant un protocole immuable : mes bombes sont rangées dans l'ordre de leur utilisation (esquisse, intérieur, contours, fond, *highlights*), une technique de "trainiste" [peintre de trains] qui permet, si je suis interrompu, que mon lettrage paraisse au mieux terminé, au moins lisible. Dès lors que je me lance, je suis en apnée, comme dans une bulle. Une montée d'énergie d'une heure, sans recul, puis je reprends mon souffle, je fais quelques pas en arrière et j'observe le résultat. C'est à ce moment que j'inscris la phrase du morceau de Grandmaster Flash, traduite ici en français, qui prend tout son sens dans ce quartier marqué par la misère : "Ne m'pousse pas je suis presque à bout, parfois j'ai peur de d'venir fou!". Le gimmick "Hin-Hin-Hin-Hin" souligne la référence à ce morceau mythique de la culture hip-hop. J'ajoute ensuite "À tous ceux qui ont baissé les bras", hommage ironique aux *writers* qui délaissent alors la rue pour une potentielle carrière artistique, tournant le dos à une pratique libre, altruiste et passionnée.

Ce lettrage "à la new-yorkaise" est réalisé à partir de mon alphabet habituel, avec l'énergie d'un tag, et peut-être une influence de Barry McGee (*alias Twist*) dont on découvrait alors les lettrages dans les fanzines de cette époque. L'influence de Zephyr sur mon style est également assez visible. On le voit notamment aux nuages et au damier en arrière-plan. On voit sur la droite de mon lettrage que j'ai pris soin de ne pas recouvrir la plaque P'TAC, immatriculation des mines indispensable au propriétaire en cas de contrôle. Cette pièce est dédicacée à ma copine France, mon chat Ringo, mes potes Moze, MGO, Psy et Fenx ainsi qu'à Taz et Haribo dont j'ai probablement recouvert les tags.

Vers 20 h, 20 h 30, je rentre chez moi poser mes bombes et je redescends prendre les photos, puis d'autres le lendemain sur le marché de Barbès. J'ai souvent revu ma pièce sur ce marché ou sur ceux de Belleville et Ménilmontant ainsi qu'à travers Paris, sûrement en direction du marché d'Aligre. Puis elle a disparu, intégralement recouverte ou partie vers d'autres horizons.»



LA FÉDÉRATION DE L'ART URBAIN : ENTRE PROMOTION DU SECTEUR ET BONNES PRATIQUES INSTITUTIONNELLES

Vincent Becquet

« La dimension vandale de certaines pratiques de l'art urbain ralentit son acceptation par l'institution culturelle. Il faut que les acteurs de ce milieu réussissent à négocier ensemble et à faire le point sur ces questions. » (Élise Herszkowicz, Étude nationale sur l'art urbain, 2019)

Les innovations artistiques apparaissent souvent dans l'ombre des pratiques consacrées par le pouvoir. Parfois aussi en réaction aux esthétiques conventionnelles qui agissent alors comme un puissant moteur pour l'invention et le pas de côté créatif. Le chemin emprunté ensuite est bien documenté en sciences sociales. Il n'est pas propre aux arts visuels et bon nombre d'énergies créatives s'y confrontent.

De la marge au centre, ces pratiques font l'objet d'un intérêt croissant pour différents acteurs et sont traversées par des logiques de légitimation et d'institutionnalisation jamais complètes et toujours particulières. L'ensemble de ces processus entraîne leur banalisation dans le paysage culturel. Elles rejoignent alors la grande famille des esthétiques soutenues par la puissance publique et deviennent des outils « comme les autres » de mise en œuvre d'actions publiques.

Certains s'en offusquent, d'autres résistent mais rien n'y fait; le train de la reconnaissance est en marche et progressivement, le transgressif d'hier se mue en norme du présent.

La reconnaissance convoquée ici n'est pas celle du champ c'est-à-dire du groupe de pairs (Pierre Bourdieu, *Le champ littéraire*, 1991). Graffeuses, graffeurs, tagueurs, tagueuses, pochoiristes et consorts n'ont pas attendu l'immixtion d'allochtones, c'est-à-dire l'ingérence d'acteur·ices extérieures au milieu, pour créer leurs échelles de valeurs, de prestige et de notoriété. Elle est l'œuvre des pouvoirs publics, des médias, du grand public et des scientifiques.

LA DOMESTICATION DES GRAFFITIS

Cette entreprise d'accompagnement public ne relève pas exclusivement d'une volonté de rendre légitimes les pratiques artistiques. On sait combien le pouvoir du pouvoir politique est aussi celui — peut-être même avant tout — d'imposer une représentation du juste et du légal (Jacques Lagroye, Bastien François, François Sawicki, *Sociologie politique*, 2012). Cette entreprise sert aussi un autre dessein : la mise en ordre politique d'un secteur d'activités devenu trop important pour rester sous les radars de l'action publique. Des modes opératoires, des comportements et des attitudes parmi d'autres sont retenues et présentées en « bonnes manières de faire ». Elles deviennent un point de référence, c'est-à-dire un modèle à suivre et une prescription.

Pour autant, il ne suffit pas d'ériger au rang de bonne pratique une manière de faire parmi d'autres pour que les formes concurrentes disparaissent subitement. Les files d'attente sont rarement droites et les chemins empruntés dans les parcs n'épousent pas ceux pensés par les urbanistes.

S'intéresser à la mise en ordre d'un secteur d'activité, c'est donc regarder de près les mécanismes de régulation qui permettent la disciplinarisation des corps et des esprits (Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, 1975).

L'art urbain n'échappe pas au processus. Il en constitue même un excellent lieu d'expression. Pour s'en convaincre, on peut rappeler schématiquement l'évolution du regard politique sur l'objet. Que l'on place l'origine française du *street art* chez les situationnistes parisiens des années 1960 ou les *graffiti writers* états-uniens de la décennie suivante (Christophe Genin, *Le street art au tournant : reconnaissance d'un genre*, 2014), pas de prise en charge politique des tags et des graffitis sur le mobilier urbain avant le milieu des années 1990.

De cette période, une double politique de répression et de domestication des graffitis voit le jour dans une logique de propreté de l'espace public et de lutte contre les incivilités.

D'un côté, les villes se munissent d'un arsenal pour tenter d'éradiquer le phénomène : création de ligne téléphonique pour déclarer l'apparition de nouveaux tags, appel d'offre aux entreprises de nettoyage, brigade anti-tags dans certains commissariats. Autant d'initiatives qui permettent aux mairies de se définir comme acteurs centraux d'un problème de propreté et de « diffuser une représentation esthétique de ce qu'est le “bon ordre” public » (Julie Vaslin, *Esthétique propre. La mise en administration des graffitis à Paris de 1977 à 2017*, 2017).

Malgré ces efforts, les inscriptions clandestines ne disparaissent pas et une autre politique apparaît : l'encadrement public des graffitis. À défaut d'enterrer durablement leurs productions par des logiques répressives, cette approche vise le contrôle de leur localisation et de leur contenu. Des murs d'expression libre renommés parfois « plateau *street art* » sont installés ici et là, des ateliers d'initiation aux graffitis se multiplient dans les centres sociaux et les équipements culturels, des expositions mettent à l'honneur certains éléments de la culture au détriment d'autres.

La mise en association de certain·es peintres leur permet de poursuivre leurs activités dans une logique de professionnalisation. Elle leur offre la possibilité d'engager une opération de conversion de certaines compétences sur des terrains plus favorables à leur considération par des institutions. Ces acteurs deviennent aussi des interlocuteurs privilégiés en mairie pour la constitution d'une politique du graffiti en cours de formalisation. Ils participent alors d'une dichotomie fabriquée institutionnellement entre des formes graphiques à combattre, certaines à tolérer et d'autres à promouvoir.



« Ligne de désir », 2025, La Madeleine (FR).
Photographie : Vincent Becquet.

Cette régulation « douce » passe par différents mécanismes qui ne sont pas sans effets sur les représentations légitimes et sur les luttes engagées pour l'imposition d'un modèle légitime d'intervention dans l'espace public. Elle révèle les « principes de division des catégories de pensées élaborées au sein du champ politico-administratif » (Vincent Dubois, *Action publique et processus d'institutionnalisation. Sociologie des politiques culturelle et linguistique et du traitement de la misère*, 2001). Dans le milieu de l'art urbain, cette opération de tri joue à plein; la figure du tagueur vandale fait office d'éternel repoussoir. Plus globalement, cette mise en administration des graffitis (Vaslin, 2017) engage un processus d'esthétisation des pratiques, c'est-à-dire un rapprochement avec des formes artistiques consacrées et légitimées. Pour le dire autrement, la reconnaissance institutionnelle passe par une injonction : mettre de l'art dans la culture (Loïc Lafargue de Grangeneuve, *Politiques du Hip-hop. Action publique et cultures urbaines*, 2008). En matière de muralisme le travail de la lettre, moins honorable que la représentation figurative, disparaît progressivement des commandes publiques.

À Lille par exemple, cette politique de mise en ordre des graffitis initiée en mairie s'est poursuivie à travers l'érection en 2014 d'un équipement municipal — le Flow — destiné à promouvoir les cultures urbaines. Des différentes esthétiques soutenues, il a eu en charge de participer à cette mise en administration des graffitis à travers la promotion de certaines formes et de certaines formes seulement. Les différentes expériences d'encadrement (expositions, modalités d'intervention, ateliers pédagogiques, charte relative aux inscriptions sauvages) attestent de la difficulté pour le personnel d'équipement de proposer une représentation alternative à celle en vigueur en mairie centrale. Contraint de jouer avec les règles municipales, le Flow a aussi dû en épouser les prescriptions. Il s'est fait relais d'une définition particulière de ce que doit ou devrait être la production d'œuvres dans l'espace public. L'ensemble des actions menées tend alors à proposer «une définition légitime de la "culture" d'autant plus propre à en fixer les frontières qu'elle est traduite en actes, en institutions, en financements, en modes de reconnaissance» (Dubois, 2001). Mais le graffiti ne peut être réduit à une simple activité de peinture. Les échecs successifs ont progressivement amené l'équipement à abandonné la mission d'accompagnement professionnel des peintres aux profits d'autres esthétiques visuels (photographie, mapping).

UNE NOUVELLE REPRÉSENTATION DE L'ART URBAIN

Au-delà de l'exemple localisé, partout en France et tout au long des années 2010 le *street art* est investi en nouvelle catégorie d'intervention publique et devient progressivement un incontournable des politiques culturelles des grandes villes. L'art urbain participe désormais à des enjeux qui le dépassent et s'encastre dans des logiques de politiques touristiques, de gentrification et de marketing urbain (Julie Vaslin, *Gouverner les graffitis*, 2021).

Dans cette vaste entreprise, la Fédération de l'Art Urbain voit le jour en 2019 en écho au décrochage d'une œuvre de Module de Zeer installée au Palais Royal sur demande de Daniel Buren. L'objectif est clair pour le ministère de la Culture : se doter d'une structure légale pour favoriser le dialogue entre les artistes et différentes institutions politiques, devenir «tête de réseau» et agir dans le sens des intérêts du milieu, c'est-à-dire de pratiques artistiques réunies

sous le vocable mou «d'art urbain». Pour la première fois avec la Fédération, ce qui se jouait à l'échelle locale — une rencontre entre des artistes urbains et du personnel politico-administratif — se déroule à l'échelle nationale. Pour la première fois aussi des entrepreneurs de cause s'engagent dans une bataille avec des représentants d'État pour l'imposition d'une nouvelle représentation de ce qu'est ou devrait être l'art urbain en France et plus précisément la politique d'accompagnement public du secteur. Le dialogue ainsi engagé doit permettre selon certaines de ses membres de faire évoluer le regard institutionnel sur les pratiques concernées.

Mais la captation institutionnelle d'un écosystème — l'art urbain — n'a rien d'une évidence et semble poser plus de complications qu'elle ne permet d'en résoudre. Porosité du label, pluralité des pratiques, clandestinité partielle des intervenantes et faible intérêt des associations de terrains constituent des freins puissants à l'émergence d'une parole commune que la Fédération pourrait alors porter.

UN DILEMME CORNÉLIEN

Dans ces conditions, on se demande si la Fédération de l'Art Urbain n'emprunterait pas des logiques administratives de traitement homogène des pratiques et des publics divers ni ne servirait pas malgré elle cette mise en ordre du secteur évoquée plus haut. Si on se fie à la manière dont la Fédération communique sur ses activités sur son site web, différents éléments vont dans ce sens.

Premièrement la Fédération recense les travaux, cartographie les activités, rencontre les agents territoriaux, offre des temps de parole à des profils variés d'acteurs et d'actrices, se dote d'une expertise... en un mot elle produit des données et offre une meilleure compréhension d'un milieu dont certains ressorts échappent encore aux représentantes institutionnelles.

Deuxièmement, elle participe à la fabrication d'une représentation spécifique de l'art urbain qui semble épouser les logiques administratives du pouvoir et le sens de l'histoire. En renvoyant l'illégalisme des interventions illégitimes dans un passé révolu et en prescrivant tout une série de bonnes pratiques propre au *modus operandi* souhaité (demande d'autorisation, règles du droit, rédaction de contrats, res-

ponsabilité pénale), la Fédération se fait relais d'une définition légitime de ce que doit ou devrait être la production d'œuvres dans l'espace public. En miroir, très peu d'éléments pour la promotion d'une liberté d'action historiquement constitutive des pratiques de collages, de peintures ou d'installations sauvages.

Troisièmement, à travers la Fédération, c'est la fabrication d'intermédiaires qui est en jeu. Or, pour un grand nombre d'intervenantes dans l'espace public, l'anonymat joue à plein. Dès lors, comment et pourquoi vouloir représenter des individus qui s'épanouissent sans identité formelle? À quoi bon vouloir se faire porte-parole d'individus qui n'en font pas la demande? Il apparaît à ce niveau que la Fédération de l'Art Urbain épouse une lecture professionnalisante des interventions graphiques dans l'espace public qui lui précède. Si tel est le cas, quelle place pour celles et ceux qui n'agissent pas dans une perspective de carrière?

À ce niveau, un autre risque est mis en lumière par l'exergue de ce texte : le transfert de responsabilité sur le positionnement vis-à-vis de la «dimension vandale» de l'art urbain. Cette proposition a tout d'un dilemme cornélien. Si les membres de la Fédération s'empare de la problématique, alors ils et elles se font l'outil associatif de la mise en ordre institutionnelle. Si au contraire elle s'y refuse, alors sa mission première — œuvrer à la légitimation de l'art urbain dans son ensemble — s'en trouve compliquée.

Dès lors, une question se pose : à qui sert la Fédération de l'Art Urbain? Si on ne peut y répondre ici, il est possible de proposer quelques pistes de réflexion. D'abord, la Fédération de l'Art Urbain ne représente probablement que celles et ceux qui le veulent bien et leurs motivations mériteraient là aussi une enquête approfondie.

Il y a fort parier qu'une écrasante majorité d'intervenantes dans l'espace public ne connaissent ni se reconnaissent dans le travail effectué par la Fédération. Il faudrait ici engager une sociologie des profils d'artistes pour en cerner l'éventail et apporter des précisions. On pourrait par exemple faire l'hypothèse que la Fédération ne suscite pas l'intérêt des plus jeunes artistes ni de celles et ceux qui s'investissent dans la frange la moins légitime du spectre des pratiques.

On peut ensuite souligner que le terme d'art urbain complique la mission de ses membres tant il recouvre un ensemble de pratiques disparates sur

le seul prétexte de leur présence dans l'espace public. Est-il bien pertinent de s'ériger en porte-parole de l'ensemble des interventions artistiques ou graphiques? N'y aurait-il pas, à ce niveau, un travail de deuil à mener sur l'exhaustivité de la représentation?

Pour conclure, rappelons une évidence. Si «la construction d'un monde social contient [toujours] en lui les racines d'un ordre institutionnel en expansion» (Peter L. Berger, Thomas Luckman, *La construction sociale de la réalité*, 1966), la structuration institutionnelle du secteur entreprise par une partie des concerné.es n'empêchent aucunement l'épanouissement clandestin de l'autre partie. Et vice versa. En matière de production d'espace public, il y a de la place pour tout le monde. Les commandes publiques de fresques et les festivals de *street art* ne menacent pas l'émergence de nouvelles générations de peintres clandestin.es. Le gouvernement de l'art urbain (Vaslin, 2017) en cours de formalisation offre simplement des opportunités professionnelles nouvelles à celles et ceux qui le désirent. Il ne concurrence en rien la production sauvage de visuels. Sans forcer les oppositions, ces deux dimensions offrent également des possibilités de circulations entre différents champs.

Une des missions de la Fédération se situerait alors à cet endroit : convaincre les différentes institutions que la mise en ordre du secteur ne peut qu'être partielle.

Enfin, l'illégitimité prêtée aux tags et graffitis est peut-être la meilleure garantie de liberté offerte aux plus clandestins des artistes. Exclue des logiques de consécration publiques, ils et elles en font aussi l'économie. C'est un luxe, mais osons-le : peut-être que dans des sociétés libérales, il est bon de se méfier tout autant de la validation que de la pénalisation des interventions graphiques dans l'espace public.





TÉMOIGNAGES CARNAVALESQUES

CONCERNANT DES INTERVENTIONS RÉALISÉES LORS DU CARNAVAL DE LA PLAINE À MARSEILLE ENTRE 2023 ET 2025

— Le Carnaval a lieu tous les mois de mars, pour accueillir le printemps. Les gens du coin et des quatre coins de la France débarquent à La Plaine. Ils portent des costumes complètement barrés et fabriquent des marionnettes pour protester contre la gentrification, la police ou pour gueuler sur les crises internationales. Globalement, c'est une manif bien disruptive aux yeux de la loi. L'ambiance est vraiment étrange : tu as des enfants et des familles qui croisent des gens qui veulent tout cramer.



Contrairement à d'autres manif, c'est super facile de prendre des photos ou de filmer. Il se passe tout le temps quelque chose, donc tu rates tout mais tu captures tout en même temps. L'œil est sans arrêt attiré par le mouvement, le bruit, les couleurs, les gens déguisés. Ils créent des marionnettes et puis les brûlent violemment. Il n'y a pas de black bloc ici. C'est un mélange d'amour et de haine, le meilleur genre de manif. Mais bon, comme beaucoup de mouvements de masse, ça s'arrête là. Aujourd'hui on manifeste, demain non. Du coup, ça pose des questions sur notre façon de contribuer à ces problèmes, sur l'endroit pour lequel on manifeste, et sur les photos qu'on prend. Est-ce qu'on se noie dans le spectacle des paillettes, du plastique et de la musique ? Est-ce qu'on oublie pourquoi on est là, perdus dans le show ?



— La première fois que je suis venu au Carnaval de La Plaine, c'était en 2022. Je ne savais pas trop à quoi m'attendre et, franchement, j'ai souvent été déçu par les grands événements populaires où je suis allé. J'ai toujours un peu peur de finir par suivre la mode comme des moutons ou un banc de poissons. Pourtant, j'ai senti que le Carnaval de La Plaine ne collait pas à ce cliché, c'est beaucoup plus complexe, ou alors plus simple, que ça en a l'air. Dès que j'ai mis mes préjugés de côté, j'ai commencé à me laisser emporter par l'énergie de dingue qui traverse cet événement, et je crois que j'ai mieux compris le principe et les idées derrière tout ça. C'est une fête ? Une manif ? Ou juste du grand n'importe quoi ? Qu'est-ce que les gens viennent chercher là-dedans ? De toutes ces questions, j'ai vraiment trouvé une réponse : les gens sont là comme des artistes, ils jouent dans l'espace public et ils militent pour le bien-être de la société dans laquelle ils vivent.



- Moi, je ne suis pas du coin, je viens d'Australie. C'est pour ça que le livre que j'ai publié sur le Carnaval de La Plaine s'appelle *Imposteur*. En 2024, j'étais derrière mon appareil photo pendant le carnaval, au cœur de la manif. Cette édition raconte ça, l'appareil photo comme un masque de vérité. Comment lutter contre la gentrification d'un endroit si moi-même j'y contribue, quelque part ? Est-ce qu'on fait vraiment partie de la manif si on la documente ? Cet événement existe depuis bien avant nous, et c'est inspirant de voir comment les gens arrivent à créer du désordre et du fun. En tant que non-Marseillais, c'est dur de dire si ce que j'ai fait, ou ce qu'on fait, apporte vraiment quelque chose aux problèmes des gens.

Je pense qu'on ne peut tromper l'État qu'une seule fois. Une technique de disruption, ça marche une fois, par surprise. Si on répète toujours les mêmes trucs pour lutter contre les mêmes problèmes, est-ce qu'on surprend encore l'État, ou est-ce qu'on se fait avoir et qu'on joue juste à leur jeu ?

Cet événement, c'est vraiment unique, rien à voir avec ce que j'ai vu en Australie. Les symboles des actions créatives sont puissants. J'ai vu un faux tank tirer des ballons de peinture sur des cibles avec des têtes de dictateurs. J'ai vu une marionnette en papier mâché de Netanyahu se faire déchiqueter, brûler, démonter par la foule. Il y a une vraie énergie, un partage d'idées communes. Peut-être que le but, c'est juste de ramener un peu du sentiment de communauté dans un monde où tout le monde est isolé. Pour un après-midi, on s'amuse et on voit le monde comme des gosses. On danse, on joue, on rigole, on s'embrasse, on chante. C'est le moment où je me suis senti le plus proche de mes potes, sans filtre. Ça rend heureux, et peut-être que c'est tout ce dont on a besoin, même si ça ne dure pas. C'est un rappel qu'on peut créer nos propres moments, dans un monde où la créativité spontanée est de plus en plus réprimée et contrôlée; dans un monde où tout doit être planifié, assuré, payé.



- Le Carnaval Indépendant de La Plaine de Marseille m'est apparu, grâce au travail des acteurs de cet événement, comme un instant où nous avions aussi le droit de transformer notre réalité. Cela étant aussi dû à l'absence de contrôle, au laxisme citoyen caractérisant cette ville, au grabuge de la foule et au saccage de caméras de surveillance. Alors certes, cela n'est possible que dans un laps de temps défini. Cependant, j'associe désormais le temps de création et de préparation du carnaval au même instant libertaire que le défilé lui-même, permettant d'étirer ses enjeux sur une semaine ou deux. Là où, au début, nous n'étions que cinq personnes à croire à la possibilité de réaliser des structures mouvantes ou fixes à installer sur le mobilier et les infrastructures de l'espace public, nous avons réuni à la fin plus d'une vingtaine de personnes par événement. Cela montre qu'en repoussant les limites de ce qui semble possible — limites intrinsèquement liées à l'imaginaire collectif —, l'envie créatrice peut se développer chez les spectateur·ices.

Notre participation à cet événement fut enrichi à mesure des années et des intervenant·es par de nouvelles techniques, outils et réflexions. Nous avons entendu agréger pour ce faire une diversité de pratiques. Il s'agissait de tisser des liens entre les travaux d'impression (affiches, collages et distribution de flyers), les travaux textiles (drapés, étendards, drapeaux, marionnettes, costumes), les travaux pyrotechniques, les expressions corporelles (danse, théâtre, maquillage, chant, percussions), les installations sur corde et les détournements d'objets présents dans l'espace public.

Afin de laisser libre cours à ces pratiques, nous avons dû mettre en place des réunions de clarification. Ces moments d'organisation nous ont permis de questionner le format du spectacle que nous pouvions offrir. Il était aussi important d'analyser les nouveaux profils, afin de laisser de la place à l'imaginaire et aux nouvelles initiatives. Cela nécessitait de canaliser les personnes «leadè-reuses» pour laisser la place aux personnalités plus discrètes.

Aussi nous avons appris au fur et à mesure des contraintes lors de l'installation et du déroulement du cortège. Il fallait tenir compte du brouhaha et de l'énergie générale, afin que notre pièce s'inscrive dans le carnaval et ne tire pas la couverture sur elle. Une pièce de théâtre peut difficilement retenir l'attention pendant un long laps de temps, là où des chants ou percussions peuvent accompagner l'ambiance chaotique. Les années d'expériences nous ont amené à réfléchir sur la résonance de nos interventions saccageuses dans des espaces comme le quartier de Noailles qui, déjà largement défavorisé par l'État, se voit détérioré par les dérives des usagè-res du carnaval. Malgré les soucis et questionnement auxquels nous nous sommes confronté·es, j'ai l'intime conviction que les libertés qu'offrent cet espace et ce moment peuvent permettre des performances créatrices impressionnantes de par leur démesure, leur emplacement ou leur résonance politique.

Pour finir, je voudrais remercier toutes les personnes et collectifs qui ont su nous offrir par les carnivals passés des occasions de croire qu'il est toujours possible de faire rêver les gens.



— Carnaval de tradition militante, la première fois que j’ai entendu parler du Carnaval de la Plaine, c’était en en lisant des témoignages dans *Constellations et trajectoires révolutionnaires du jeune 21^e siècle du Collectif Mauvaise Troupe* (2014, Éditions de l’Éclat). Ils faisaient l’état d’une fête ouvertement politique, où la musique battait son plein et où la danse des formes bistournées et des couleurs chamarrées réunissait les générations, les cercles sociaux et les cinquante nuances de gauchisme-plus-ou-moins-radical. Bref, un évènement populaire et autogéré qui faisait se rencontrer les gens, de son élaboration jusqu’à sa célébration. Une pratique qui y était décrite comme courante avait tout particulièrement retenu mon attention : les témoignages décrivaient une ronde de gens revêtant des masques d’animaux, tenant une tenture bariolée et dansant autour des caméras, couvrant ainsi deux ou trois animaux-complices préposés à leurs sabotages, qui s’affairaient soit à ouvrir les poteaux pour brûler les fils électriques, soit à hisser une perche munie d’une *spray* pour les recouvrir de peinture...

Avec mon binôme de l’époque, on avait déjà confectionné une perche de la sorte et on l’avait testée à Marseille, justement, de nuit, à deux, sur des caméras un peu isolées dans des petites rues tout d’abord, puis même une fois sur une des caméras du rond point de Castellane. Inverser le jeu traditionnel du chat et de la souris et oser se faire chasseur de caméras... Bien que grisant, ce projet nous avait fait beaucoup trop peur pour qu’on aille plus loin que ces quelques tentatives. La scène décrite dans le livre du Collectif Mauvaise Troupe me faisait énormément fantasmer !

Le carnaval comme prétexte, la foule comme protection, les déguisements comme garants de l’anonymat. La jeune et le grand-père réunis pour une fête endiablée sur les débris des caméras de la ville. Joie et radicalité réunies, waouh.

C’est en 2023 que j’ai enfin participé à mon premier Carnaval de La Plaine. C’est non sans émotions que j’ai repéré une équipe de *black blocs*, qui avec un look plus sobre que dans mon imaginaire ouvraient les poteaux des caméras et faisaient brûler les fils. J’y ai trouvé ce que j’y rêvais : une saturation de gens telle qu’elle rendait impossible toute intervention policière. C’était alors des boulevards de libertés qui s’ouvraient à moi. Impossible de résister à la tentation d’escalader aux yeux de tous le premier fronton à portée de main pour parcourir le premier étage d’un ou plusieurs immeubles, et non seulement y faire des tags, mais au passage secouer un peu ses fesses, interagir avec la foule, faire de son tag un spectacle. Je me souviens tomber sur une bataille de farine à Noailles, trouver des munitions dans un caddie, y plonger ma main, balancer la poudre et disparaître dans un nuage. Je devais courir jusqu’à La Plaine pour devancer l’arrivée du défilé. Dans ma course, je croise le regard agacé d’un ou deux tontons pas du tout déguisés qui vivaient ici.

Arrivé en haut, à l’entrée de la place, juste au-dessus du DAB, on grimpe dans un immeuble. On y avait installé une marionnette d’un grand Monsieur avec un chapeau haut de forme et un visage tout rond, dont les bras faits en tuyaux flexibles s’agitaient comme des tentacules pour faire coucou aux passants. Des milliers de regards étonnés, amusés, émerveillés, un régal !

Nos débordements, parce qu’ils partent d’une escalade ou bien directement des toits vont souvent chercher de la hauteur. J’aime ce que ça dit sur la ville, et sa possible réappropriation totale. On peut faire vibrer l’esprit Carnaval, non seulement en arpentant les rues de la ville, mais en prenant possession de chacun de ses recoins,

chacune de ses corniches. De manière générale, lorsque dans une manifestation ou un quelconque regroupement, une petite bande s’octroie une escapade sur un toit et visibilise son évasion en se posant là, à regarder la foule, je lis le même message :

« Nous ne sommes pas ces fantômes rêvés par les urbanistes qui n’iraient que d’un point A à un point B, suivraient toujours le même itinéraire de pion docile et ne feraient jamais que passer. Nous arpentons la ville en long, en large et en travers. Et parce que nous la connaissons mieux que vous, elle est et sera toujours à nous ! »

En 2024 nous avons bénéficié d’une logistique inespérée pour préparer le carnaval. L’équipe était plus grosse aussi. Nous avons donc décidé de voir plus gros. Une marionnette aux quatre visages monstrueux serait suspendue entre deux rues, en tournant sur elle-même, pendant que, suspendus en rappel dans une ruelle étroite deux jongleurs joueraient une petite pièce de théâtre, et jongleraient au-dessus de la foule. Le reste de l’équipe déambulerait avec les chars lance-pierres que nous avions conçus, projetant des bombes à eau et des œufs remplis de peintures sur les symboles de pouvoir qu’on croiserait, et sur des cibles qu’on avaient peintes au préalable, avec dans leur centres la tête de personnalités publiques détestables : L’horrible Zemmour, Farine Le Pen, Lil’ Macron, N le Maudit...

Techniquement, ça a été une réussite. Bien que les lignes tendues la nuit précédant le Carnaval pour hisser la marionnette aux quatre visages aient été coupées au petit matin par des équipes combinées de pompiers et de flics, on a su rebondir, l’installer entre deux arbres sur la place, et l’effet n’était pas mal du tout. Le spectacle de jonglerie au-dessus de la foule était incroyable, il a rendu tout le monde fou ! Les lancers de bombes de peinture étaient jubilatoires, on a essayé sans succès de viser une caméra, on a arrosé le carrefour du cours Julien, les cibles tout le long du cortège, on a fait quelques dégâts collatéraux sur des gens et sur des façades. L’ambiance était tellement hystérique. Il y avait quelque chose de médiéval dans nos char-tapultes... et comme une envie rageuse de destruction, mais tout en restant innocentes et mignonnes. Par exemple, une copine était sur des échasses et qui n’a pas arrêté de faire des tags haut perchés tout le long du défilé.

Néanmoins, ce spectacle qu’on a voulu révolutionnaire ne l’était pas. Tout au plus, il était transgressif. On a beau s’être attaqué à ces symboles de pouvoir que nous avions nous-mêmes peints, ces têtes à abattre, concrètement, aucun des dispositifs de pouvoir qu’on a croisés n’a été effleuré. Pire, dans notre soif de dégradation on avait attaqué des immeubles de Noailles, dernier centre-ville populaire de France, de la peinture avait ricoché sur des fenêtres, et comble du déshonneur : des tags avaient été faits sur la mosquée. Nos désirs destructifs s’étaient bel et bien trompés de cibles... L’échec de cette intervention, malgré la qualité des réalisations et de certains moments, s’inscrit aussi dans le paradoxe du Carnaval de la Plaine : cela fait longtemps que Noailles s’est désolidarisé du Carnaval, qui célébrait initialement (lors des premières éditions, début des 2000) le lien entre les deux quartiers. Doté d’une intention profondément anti-gentrification, le Carnaval, victime de son succès et d’un certain « effet Woodstock », avait ramené cette année plus de dix mille personnes. Pour beaucoup de Marseillais-es, le paradoxe crevait les yeux. Moi même je me posais des questions : je n’avais vu aucun groupe de *black blocs* cette année là, et j’avais refait le parcours pour en être certain : il n’y avait pas eu de sabotage de caméras...



Le problème de ce Carnaval c'est qu'on y vient, on y vit des moments d'une intensité folle, on prend des photos super et on rentre chez nous. Le caractère éphémère de ce qu'on y vit facilite le fantasme, facilite sa retranscription par images, inévitablement mensongères, qui très vite prendront le pas sur la réalité. Ces images sont-elles véhicules de nos désirs politiques, ou comme toutes les images sont-elles outils de notre aliénation, nous éloignant un peu plus d'une ébauche de révolution concrète? Comment résumer la complexité d'autant de destins tendus et de conditions sociales, d'idéaux politiques et de soifs de vivre qui se croisent, se mêlent et se défont à la vitesse de la lumière? Quel est le sens de ce moment qui se veut ambition de renversement, promesse politique d'un monde nouveau, mais se termine inévitablement avant même que le projet ne soit même formulé?

Je n'ai que très peu participé à la préparation du Carnaval de cette année. Mais je suis venu pour le vivre. Ce que les copain-es avaient conçu, cette fois, c'est une gigantesque marionnette de 4 m de haut et de 10 m de long, complètement décousue, déstructurée, et dont l'un des bras féroces était muni... d'une perche pour peindre sur les caméras. Gigantesque monstre pour avaler tous les dispositifs de pouvoirs (pouvoir), sa main baladeuse qui laissait partout des traces de *spray* était bien lourde pour la perche souple, qui la soutenait. Ça rendait son trait hyper aléatoire, pas facile de viser une caméra avec une main aussi pataude, d'autant plus qu'elle était souvent un tout petit peu trop courte. Alors pour compenser la maladresse de Madame Loyale (c'était le nom de la marionnette), on devait se grimper dessus les uns les autres, escalader les poteaux, se soutenir, se maintenir, s'entraider. Ça donnait un super spectacle : une marée humaine de gens redoublant d'enthousiasme pour atteindre les caméras qui nous narguaient, hors de portée. Arrivée sous le poteau, la marée se structurait, petit à petit s'élevait pour qu'enfin la main de Madame Loyale puisse griffer la caméra, et y laisser sa touche colorée...



Et si on en finissait avec les carnivals sous vitrine?
Si on réinventait la manif, en y mettant des masques,
des musiques et, surtout, aucune autorisation à demander?

Un carnaval sans barrière, sans programme, sans itinéraire.
Un moment où la rue crie, danse et désobéit à la même seconde.
Où le rire devient outil,
et la foule, une puissance vivante.

C'est de là que nos personnages surgissent :
du bitume chauffé par les cortèges,
des chansons hurlées
et des pancartes oubliées.

Et parmi eux, une figure revient.
Pas une meneuse,
Mais une présence étrange, familière,
comme un rêve qu'on aurait vu passer en manif :
Madame Loyale.

Marionnette subversive, elle est gardienne de l'espace libéré,
Maitresse de cérémonie des soulèvements joyeux.
Son apparence : une grande dame faite de bric et de broc.
Vêtue de haillons rouges, bleus et d'éclats d'or,
comme les restes d'un drapeau qu'on aurait détourné.

Un haut de forme posé de travers,
dévoilant son museau malicieux,
bringuebalant sur son regard écarquillé.
Son corps grince à chaque pas.

Ses attributs : les pinces de crabe.
Accrochées à ses bras comme des extensions d'elle-même,
ces pinces ne sont ni des armes, ni des ornements.

Elles sont outils de dérision,
À l'intérieur de celles-ci se planquent des bombes de peinture,
et d'un geste vif, elles pulvérisent les caméras,
floutent les angles morts,
taguent les yeux de contrôle.
Elles effacent les images,
et éteignent, l'espace d'un instant,
les binocles du pouvoir.

Elles incarnent la pensée dissidente,
avec elles, Madame Loyale ne frappe pas, elle trouble.
Madame Loyale n'est pas venue divertir, elle est venue réveiller.

Elle traîne dans ses jupes des émeutes joyeuses
et dans son sillage résonnent des slogans déformés,
vestiges des soulèvements passés — mais aussi à venir.

Elle n'est pas qu'un personnage.
Elle est un dispositif vivant,
un rempart mobile contre l'ordre imposé.
Sous ses draps colorés,
elle masque les foules, elle les protège, elle les révèle.

C'est dans ses entrailles que naît un espace hors-cadre,
un espace soustrait à la surveillance,
un cercle mouvant, imprenable : la TAZ [zone autonome temporaire].
Un monde éphémère, mais réel.
Un monde où tout redevient possible.
Et c'est précisément ce que l'ordre ne supporte pas.

Mais à toute tentative de liberté, l'ordre envoie toujours sa réponse.

Voici le Flic,
gardien du cadre.

Il se tient droit, trop droit, comme s'il portait l'ordre sur ses épaules.
Une figure lourde, dressée comme un barrage.
Antagoniste de la liberté.

Il a une tête d'âne, massive,
ses oreilles géantes,
tendues comme des antennes,
captent tout : cris, chants, silence,
mais plus il écoute,
moins il comprend.
Il ne danse pas, il encadre.
Il ne regarde pas, il contrôle.
Il est là pour remettre les choses à leur place,
pour ramener les corps dans le cadre,
et la fête dans les grilles.

Mais dans ce carnaval,
les rôles ne tiennent jamais bien longtemps.

Parfois, dans un battement de paupières,
un éclat traverse ses yeux.
Mais l'instant d'après,
son regard redevient sec,
comme le gaz qui disperse.

Il suit.
Il encadre.
Il poursuit.

Mais au fond, peut-être qu'il aimerait comprendre.



Dans le carnaval médiéval,
on plaçait un âne sur le trône pour rire du pouvoir,
le temps d'un jour.
Mais lui, il ne joue pas.
Il y croit.
Là où les masques tombaient à la fin de la fête, lui, il garde le sien.
Collé au visage.
À jamais.

Et puis il y a elleux
le public, les passantes, les badauds.

On les appelle spect-acteur-ices.
Figures instables, polymorphes,
entre danse et silence,
entre regard et cri.

Iels n'ont pas de rôle,
mais ce sont elleux qui décident du sens.
Leur pouvoir est immense : s'iels s'enflamment, tout s'élève.
S'iels vacillent, tout retombe.
C'est leur mouvement qui tient la TAZ en vie.

Et c'est cela que le Flic redoute :
pas la fête. Pas Madame Loyale.
Mais le moment où l'un.e.s d'elleux fait un pas en avant.
Un pas de trop. Un pas de travers.
Car ce simple écart peut faire exploser le cadre.

Spect-acteur-ice est une météo.
Un climat collectif.
Quand iels s'éveillent, tout s'agite.
Quand iels se retirent, tout s'effondre.

Le désordre vivant.

Et ce carnaval, sans elleux
n'est rien de plus qu'un décor vide.



La revue Extérieure est une proposition
de la Fédération de l'Art Urbain.

Direction éditoriale par Jean Faucheur,
président de la Fédération de l'Art Urbain.
Coordination éditoriale par Cécile Cloutour,
coordinatrice de la Fédération de l'Art Urbain.
Le comité éditorial de la revue pour ce
numéro zéro réunit Gilbert Coqalane, Lor-K,
Mathieu Tremblin et Milo Project, membres
de la Fédération de l'Art Urbain.
Suivi administratif par Maxime Bigot,
assistant administratif et budgétaire
de la Fédération de l'Art Urbain.

Cette revue est composée en Adelphe
(Eugénie Bidaut, Bye Bye Binary).
Photographies par les auteur·ices
sauf mention contraire dans la légende,
sauf 1^{re} de couverture par @gemnogem,
4^e de couverture par @le_refs_photos.
Conception graphique par Atelier Wunderbar.
Relecture par Christiane Rouzic.

Cette revue est imprimée en 100 exemplaires
par WLD Imprimerie (Paris),
en quadrichromie sur papier Offset 220 g/m²
pour la couverture, papier Offset 120 g/m²
pour les pages intérieures et papier couché
demi-mat 170 g/m² pour la surcouverture.

ISSN : en cours.
Dépôt légal : juillet 2025

La Fédération de l'Art Urbain
8 rue du Général Renault 75011 Paris
06 98 98 09 47
contact@federationdelarturbain.org
www.federationdelarturbain.org

Fédération
de l'Art Urbain

*« Tous les jours, la buse vient faire le tour
du quartier et elle tourne autour de la
tour comme le chef de chantier. »*

La danse matinal, 2024, Nîmes (FR)
Photographie : @le_refs_photos
www.instagram.com/le_refs_photos

